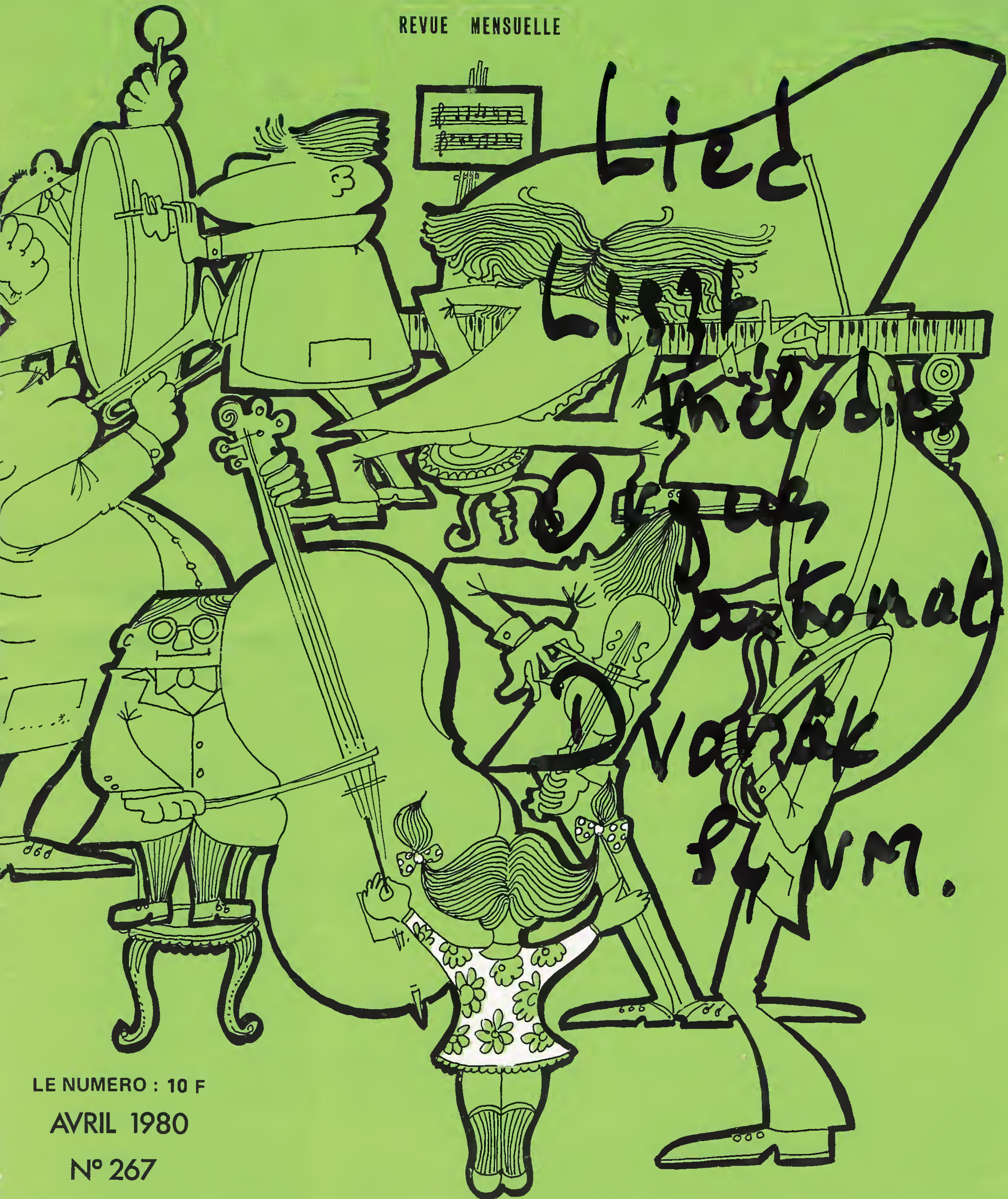
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

AVRIL 1980

N° 267

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son echéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F.** 10

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F.** 12

C'est à M. **MUSSON,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

35ème Année N° 267

AVRIL 1980

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

TRIBUNE DES CHANTRES - CATHEDRALE DE FLORENCE

II (Vue détaillée)

Voici l'un des dix panneaux (exactement l'avant dernier en bas à droite) de ce chef d'œuvre de la sculpture qu'est la Tribune des Chantres de la Cathédrale de Florence, dû au génie inventif et à la merveilleuse habileté de LUCA DELLA ROBBIA, dont nous avons présenté l'ensemble, il y a deux mois.

Ces panneaux réalisés entre 1431 et 1439 illustrent le Psaume 150, et représentent les instruments qui y sont mentionnés.

Celui-ci, aux dimensions de 101 cm. x 63 cm met plus particulièrement en relief le verset suivant : — Louez le par les cymbales sonores, louez le par les cymbales retentissantes.

Mais à défaut de celles-ci, les tambours de basque accompagnent les chants de louanges des enfants confortablement installés sur des petits nuages bien molletonnés et cotonneux à souhaits !

Une belle expression de sérénité, de grâce, de naïveté et de fraîcheur, se dégage des attitudes des jeunes personnages. Celui de gauche, la tête délicatement penchée, semble poursuivre un rêve éternel. Celui du milieu paraît chercher son inspiration au ciel, tandis que celui de droite, petit futé à l'oeil espiègle respire la franche et bonne humeur qui irradie sa jolie frimousse.

Le parfait modelé des visages, le beau drapé des vêtements, la douce et lumineuse patine du marbre rendent ces enfants particulièrement expressifs et attachants.

Anne-Marie POZZO DI BORGO-ROMANET

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ».
Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

LE LIED DE 1750 A LA MORT DE SCHUBERT

par Serge GUT

Un sujet aussi vaste et aussi complexe ne peut être traité de manière satisfaisante en un seul article. En effet, pour en saisir sa véritable dimension, il faut y inclure les aspects historiques, culturels et sociologiques qui s'y rattachent. Aussi ne pourrons-nous ici qu'esquisser les courants essentiels, tout en indiquant les points précis sur lesquels doivent se concentrer les efforts. Pour éviter que ceux-ci se dispersent, on consultera attentivement la bibliographie commentée adjointe.

I — L'arrière-plan historique

On ne peut rien comprendre au développement culturel de l'Allemagne sans avoir présent à l'esprit la césure fondamentale que représente la **guerre de Trente Ans** (1618-1648). Auparavant, on trouve un pays ayant subi l'influence de la Renaissance italienne, puis celle de la Réforme luthérienne, tout en gardant sa personnalité propre. Après avoir été ravagée et avoir vu sa population massacrée, l'Allemagne n'est plus qu'un grand corps exsangue et abattu qui n'est plus habité par une âme personnelle. Elle est alors livrée aux influences omniprésentes de la France — surtout dans le domaine philosophique et littéraire — et de l'Italie — surtout dans le domaine musical. Il lui faudra plus d'un siècle pour se remettre de cette catastrophe, et ce n'est guère qu'à partir du milieu du XVIIIème siècle que la personnalité allemande se réveillera en force, en exprimant sa volonté d'identité nationale qui peut se résumer par cette phrase : nous avons le droit d'être et de penser allemand.

C'est donc à ce moment précis du retour de l'Allemagne à son identité propre que notre sujet commence : il ne faudra pas l'oublier.

Dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle, deux grands personnages politiques vont marquer de leur empreinte profonde les terres allemandes et contribuer à l'implantation d'un mouvement dont il sera question ci-après, l'**Aufklärung** :

— En Prusse, **Frédéric II**, dit **le Grand** ou **l'Unique** (1712-1786) monta sur le trône en 1740 et, pendant quarante-six ans régna en parfait représentant de ce que l'on a appelé le « despotisme éclairé ». Ami des lettres et des arts, lui-même écrivain, musicien (il jouait de la fûte) et compositeur (il reçut J.S. Bach et lui donna le thème de l'**Offrande musicale**), il attira dans sa résidence de Sans-Souci de nombreux savants et artistes, parmi lesquels des Français éminents comme Voltaire. Bien que culturellement très francisé (il écrivit ses **Mémoires** en français et ne parlait, d'ordinaire, que dans cette langue), il contribua paradoxalement à une prise de conscience nationaliste, due à une connaissance plus approfondie des productions littéraires et artistiques allemandes.

— En Autriche, l'empereur **Joseph II** (1741-1790) succéda à sa mère l'impératrice Marie-Thérèse en 1765. Il fut éminemment favorable aux idées philosophiques du XVIIIème siècle et procéda à de nombreuses réformes sociales et culturelles qui apportèrent une appréciable libéralisation des idées. En 1778, il fit ouvrir un **Deutsches National-Singspieltheater** (Théâtre National Allemand d'Opéras-Comiques) qui, dans son esprit, devait contrecarrer l'influence de l'Opéra de la cour, complètement inféodé à l'italianisme triomphant. Malheureusement, son règne fut trop court et non seulement ses successeurs ne continuèrent pas sa politique, mais encore ils annulèrent progressivement ses initiatives les plus heureuses.

II — L'arrière-plan culturel

Au XVIIIème siècle, deux mouvements très importants se succèdent, tout en se chevauchant partiellement. Ils doivent ici retenir notre attention :

— L'**Aufklärung**, que l'on traduit en français de manière partiellement satisfaisante seulement par : l'époque des Lumières (aufklären : éclairer). Fortement influencé par l'Angleterre (Locke, Hume) et la France (Voltaire et les Encyclopédistes), l'Aufklärung s'étend sur la plus grande partie du XVIIIème siècle, mais atteint son plus grand impact entre 1740 et 1780. Il prône la clarté de la raison, la tolérance idéologique et l'abandon des préjugés traditionnels. A la suite du précurseur Leibnitz (1646-1716), ses plus grands représentants sont un philosophe, Kant (1724-1804), et un écrivain, Lessing (1729-1788). Ce dernier a joué un rôle important en luttant contre l'intolérance religieuse et en affirmant sa foi en la possibilité d'éduquer l'homme (**Erziehung des Menschengeschlechts** — Éducation du genre humain — 1780). Dans le domaine littéraire, il s'élève contre le théâtre classique français avec sa règle des trois unités et préconise l'imitation de Shakespeare. C'est ainsi que l'on verra l'influence anglaise contrebalancer progressivement la française et que — à la faveur d'une neutralisation réciproque de ces deux influences étrangères — l'on assistera à l'éclosion d'une culture **sui generis** profondément originale.

— Le **Sturm und Drang**[1], que l'on traduit imparfaitement par Tempête et élan (ou assaut), s'affirme contre l'**Aufklärung** et son goût de la raison en lui opposant le primat de la sensibilité (**Empfindlichkeit**).

On date généralement la naissance de ce mouvement de la rencontre de Herder avec le jeune Goethe à Strasbourg en 1770 ; il se prolongera jusque vers 1790 où il sera remplacé d'un côté par le classicisme allemand de Goethe et Schiller, et de l'autre par le premier romantisme des frères Schlegel, de Wackenroder et de Novalis[2]. En fait, Herder (1744-1803) s'avère comme le théoricien essentiel de ce qu'il faut bien considérer comme une véritable lame de fond. Dans ses ouvrages — **Von deutscher Art und Kunst** (De la manière et de l'art allemand, 1773) et plus encore **Stimmen der Völker** (Voix des peuples, 1778-1779) — il oppose aux œuvres mûries par le rationalisme, celles qui jaillissent spontanément sous l'impulsion de l'émotion et de la passion. Dans cette perspective, le folklore est porté sur un véritable piédestal, car il est l'émanation d'une force collective et divine qui est l'expression de l'âme des peuples.

Sans doute décèlera-t-on dans cette conception les influences hétéroclites de Shakespeare, de Richardson, de Goldsmith, du pseudo-Ossian et de Rousseau. Mais la vigueur avec laquelle les forces irrationnelles sont louangées et le culte de la personnalité géniale sont des accents nouveaux et profondément originaux.

III — L'arrière-plan littéraire

La plupart des poètes allemands du XVIIIème siècle sont très peu connus, surtout en dehors des pays germanophones. Pourtant la connaissance au moins superficielle d'un certain nombre d'entre eux est indispensable à une bonne compréhension de l'évolution du lied. En effet, l'essor que connaît la poésie allemande au cours de ce siècle a joué le rôle d'un véritable stimulant auprès des compositeurs contemporains.

Nous schématiserons ici la situation, au risque de friser la caricature et en priant le lecteur de bien vouloir nous en excuser. Deux courants principaux se dégagent.

1. Klopstock et sa succession

Klopstock (1724-1803) a été le premier très grand poète allemand. Il a fait sauter les chaînes de la rime pour mieux décrire les émotions ressenties devant la contemplation de la nature ou procurées par les amis, la patrie, Dieu. Parti de l'**Aufklärung**, Klopstock en fait éclater les cadres rationalistes et prépare ainsi la voie au **Sturm und Drang.** Goethe, Schiller et Hölderlin sont très imprégnés de lui.

Ses disciples les plus proches se groupèrent sous le nom de **Göttinger Hain** (d'après l'ode **Der Hügel und der Hain** de Klopstock). Leur but était de lutter contre l'imitation des Français et contre le maniérisme du rococo, de soutenir le sentiment authentiquement allemand, de lutter contre la tyrannie, de prôner la vertu et la liberté. D'une façon un peu artificielle, nous y avons réuni les noms suivants :

— **Ludwig Hölty** (1748-1776), tendre et mélancolique.

— **Matthias Claudius** (1740-1815), d'une grande sensibilité dans son lyrisme expressif.

— **Gottfried August Bürger** (1747-1794), le premier grand maître de la ballade (**Lenore, Der wilde Jäger**), qui est déjà un « Stürmer ».

— **Johann Heinrich Voss** (1751-1826), poète à la fois sentimental et savant.

2. Les poètes rococos

Parallèlement au mouvement précédent, la poésie gracieuse et maniérée — d'après les modèles français — prospère en Allemagne : grâce, légèreté, élégance et plaisirs de la vie. La plupart des poètes de cette tendance se sont rassemblés sous le nom d'**Anakreontik**, car, plus qu'Horace, c'est Anacréon (560-478 av. J.C.) qui fut leur modèle.

Citons parmi eux : J.W. Ludwig Gleim (1719-1803), J.N. Götz (1721-1781) et J.P. Uz (1770-1796). Deux noms se détachent du lot :

— **Friedrich von Hagedorn** (1708-1754) dont les poèmes sur le vin et l'amour sont les premiers à pouvoir être comparés à leurs modèles français par l'aisance et l'élégance de leur style.

— **Christian Fürchtegott Gellert** (1715-1769) qui n'est qu'un produit indirect du rococo. Très célèbre en son temps pour les fables qu'il écrivit sous l'influence de La Fontaine, il retient surtout notre attention par ses **Geistliche Lieder** dont plusieurs ont été mis en musique par C. Ph. E. Bach et Beethoven.

On ne s'attardera pas ici sur la période **Sturm und Drang** de Goethe (**Götz von Berlichingen**, 1773) et de Schiller (**Kabale und Liebe**, 1784) : la documentation concernant ces deux écrivains est omniprésente.

IV — Qu'est-ce que le lied ?

Etymologiquement, le mot provient du moyen haut allemand : daz liet : la strophe ; diu liet : la totalité des strophes. Il s'agit donc d'un court poème d'inspiration lyrique et de forme strophique. On remarquera qu'à ses origines, le mot **Lied** s'applique **uniquement à des textes poétiques**, sans qu'il soit question de mélodie ; ceci explique l'importance qu'il faut accorder à la littérature allemande dans toute étude consacrée au lied.

Par la suite, le terme **Lied** va désigner un ensemble texte-mélodie indissoluble et son domaine sera infiniment plus vaste en allemand qu'en français. C'est ainsi qu'à côté du lyrisme sentimental, les thèmes religieux, patriotiques, humoristiques et même grivois en feront partie. Toutefois, à l'époque romantique, le mot **Lied** indiquera un mélange poético-musical de contenu essentiellement affectif.

A partir de Herder, il devient habituel de distinguer entre le **Kunstlied** (lied artistique) de forme musicale plus élaborée et le **Volkslied** désignant une mélodie populaire simple et traditionnelle, généralement transmise oralement.

Si l'on excepte Schubert — auquel, en raison de son importance particulière, un chapitre spécial sera consacré — la période que nous étudions peut se subdiviser en trois sections.

I — Le lied berlinois[3]

Vers le milieu du XVIIIème siècle, la **Sammlung neuer Oden und Lieder** (I. 1742 ; II. 1744 ; III. 1752) de Johann Gottlieb Görner (1702-1762) — directeur de la musique de la cathédrale de Hambourg — marque une transition dans l'histoire du lied en opérant un retour vers le **volkstümliche Lied** (Lied d'allure populaire). Le recueil de Görner contenait 70 poésies de Hegedorn qui marquaient très nettement l'influence du rococo galant.

Mais c'est la **Berliner Schule** (École berlinoise) qui devait réaliser d'une manière efficace les nouveaux objectifs de simplicité et de goût populaire. On distingue deux étapes :

1. La première école berlinoisé (die erste Berliner Liederschule) qui date de la parution en 1753 du recueil **Oden mit Melodien** dû à l'avocat d'origine silésienne Christian Gottfried Krause et au poète Carl Wilhelm Ramler. Dans ce recueil, on est davantage attiré par la nouvelle orientation esthétique — abondamment expliquée par Ramler dans la longue préface — que par la qualité musicale des œuvres. On peut résumer les conseils de Ramler ainsi : les lieder doivent être simples, agir par la seule vertu de leur mélodie, et l'on doit avoir plaisir à les chanter en se promenant.

Parmi les nombreux autres recueils de l'époque, on retiendra plus particulièrement les 127 **Berlinische Oden une Lieder** (3 vol. 1756, 1759, 1763) où l'on relève le nom de Carl Heinrich Graun (1703 ou 1704-1759), grande célébrité de l'époque, mais qui n'arrive pas à se dégager de l'influence de l'aria italienne.

Il faut rattacher à cette époque C.Ph. E. Bach (1714-1788), compositeur de grande valeur, mais qui ne réussit pas dans ses **54 Geistliche Oden und Lieder** (sur des poésies de Gellert) à trouver le véritable « esprit lied », malgré la belle allure de certaines de ces mélodies.

2. La seconde école berlinoise

En fait, la première école berlinoise est davantage intéressante par ses bonnes intentions que par ses réalisations. Mais son rôle esthétique et psychologique est important et ne doit pas être sous-estimé. Car c'est à partir de son action qu'une nouvelle génération va apparaîrre et que trois compositeurs vont se profiler.

— **Johann Abraham Peter Schulze** (1747-1800). C'est lui qui fait prendre le tournant décisif à l'école berlinoise. Ses **Lieder im Volkston** (I, 1782 ; II, 1784 ; III, 1790) représentent une grande date de l'histoire du lied. Sa préface à la deuxième édition du premier recueil (1784) est restée célèbre. On y retiendra : « Dans tous ces lieder, mon effort a été et reste de chanter davantage dans le ton populaire que dans le ton savant . (...) Dans tous ces airs, j'ai cherché à y mettre l'apparence du déjà connu ».

— **Johann Friedrich Reichardt** (1752-1814). Personnalité extraordinairement douée et attachante, Reichardt donne une dimension nouvelle aux initiatives de Schulze en accentuant la valeur expressive de la musique et en préparant l'atmosphère préromantique. Sur ses 700 lieder, il y a un déchet considérable ; mais les plus réussis méritent encore d'être entendus. Goethe qu'il a souvent mis en musique (128 lieder) a su véritablement enflammer son imagination.

— **Carl Friedrich Zelter** (1758-1832). Célèbre pour ses relations privilégiées avec Goethe (à partir de 1799), il est surtout à son aise pour dépeindre les situations joyeuses et humoristiques, ainsi que les plaisirs quotidiens. Le domaine de l'émotion lyrique ne lui convient guère.

3. Les caractéristiques de l'école berlinoise

Elles peuvent se résumer en quatre points :

— **Volonté de répandre des lieder de qualité dans de larges couches de la population**, grâce au **Volkston** (ton populaire).

— **Valeur éthique du lied** qui a pour rôle de rendre les gens satisfaits et joyeux ; **Vergnügt sein** (être satisfait) est la grande aspiration de tous ces compositeurs.

— **Soumission de la musique à la parole** : la musique n'est qu'une belle enveloppe qui doit laisser la parole prédominer, afin qu'elle puisse faire ressortir la vertu éducatrice du lied.

— **Volonté de conserver la simplicité du genre lied.** En effet, alors que les autres genres — Suite, sonate, symphonie, opéra, oratorio, etc. — subissent des transformations profondes du début du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle, le lied reste constant à lui-même au point de vue formel : un lied de Schulze n'est pas plus complexe qu'un lied de Heinrich Albert. C'est d'ailleurs que viendra l'éclatement de la forme indispensable pour hausser ce genre au plus haut niveau.

UNE JOURNEE PEDAGOGIQUE AU C.R.D.P. de GRENOBLE

L'écoute active du disque

par F. BESSAC et P. COMTE

I — Réflexion collective

F. Bessac et P. Comte invitaient tout d'abord les participants à une réflexion commune sur le rôle attribué en cours de musique à l'écoute du disque.

1. Buts de l'audition

— apprendre à écouter
— affiner l'oreille.

Que faire découvrir ?

— reconnaissance des timbres des instruments
— recherche de l'atmosphère
— développement de la mémoire auditive
— forme et style — perception d'une architecture — recherche du plan de l'œuvre — sens des phrases
— utilisation des thèmes en solfège.

Le disque peut nous servir de prétexte à l'étude du langage.

2. Moyens

Agir différemment selon les classes.
Recherche des différents moyens de procéder :

1 — A quel moment du cours placer l'audition ? Il semble préférable de faire tourner les diverses activités de l'heure.

2 — Le disque peut servir à donner de petits exemples sonores à l'illustration d'un sujet précis.

3 — Commenter d'abord, écouter le disque ensuite.

4 — Découverte phrase par phrase, démarche semblable à la découverte d'une histoire par la lecture expliquée.

5 — Thèmes d'une œuvre étudiée en flûte ou en chant au préalable, écoutée ensuite en disque.

6 — Faire écouter sans indication, faire découvrir ensuite. Il est important de bien réfléchir à la manière de poser les questions pour éviter les réactions négatives.

Aspect psychologique du disque en 4ème-3ème : les enfants en crise d'adolescence refusent de montrer leur attachement à une œuvre d'art. Essayer d'éliminer cet aspect par le côté technique.

II — Auditions

A.— Durant la seconde partie de la matinée, des disques connus de tous furent proposés afin que les enseignants puissent s'exercer au jeu de la présentation devant leurs collègues.

Disques proposés : La Moldau de Smetana — L'arlésienne de Bizet — Ma mère l'Oye de Ravel — La fille aux cheveux de lin de Debussy — La ronde des paysans de la symphonie pastorale de Beethoven — L'Alleluia du Messie de Haendel — Les berceaux de Fauré — La chorale du veilleur, extrait de la cantate 140 de Bach — L'enfant et les sortilèges de Ravel — Le tambourin, extrait des Indes galantes de Rameau.

1. La Moldau de Smetana

Le professeur volontaire proposa d'abord une audition morcelée avec arrêt systématique dès que le caractère du morceau changeait.

Explications données sur :

— les instruments
— l'atmosphère
— le caractère des thèmes.

Ecoute basée principalement sur le parallélisme entre la musique et le sujet d'inspiration : fleuve, nature...
Puis audition intégrale de l'œuvre...
Enfin reconnaissance d'extraits pris au hasard.

Avantages : histoire, support de la musique, représentant une facilité pour les enfants.

Inconvénients : danger de présenter trop de musique descriptive car les enfants risquent d'associer automatiquement la musique à un support.

Conclusions collectives : tirer parti au maximum des réflexions des élèves. Qu'ils ne trouvent pas le lieu géographique est secondaire. Il est plus important qu'ils saisissent la puissance et la fougue de l'œuvre. Essayons de toujours faire appel à la sensibilité des enfants. Choisir un certain nombre d'œuvres qui aient des thèmes que l'on puisse chanter.

2. La pavane de la belle au bois dormant, extrait de Ma Mère l'Oye de Ravel

Cet autre enseignant proposa un contact direct avec la musique, puis posa quelques questions : qu'évoque cette musique ? Comment est le rythme ? Quels instruments reconnaissez-vous ?

Auditions successives pour trouver les caractéristiques.
Possibilité d'écrire le thème au tableau, pour le faire chanter, puis le jouer à la flûte.

3. La fille aux cheveux de lin de Debussy

Le professeur suivant proposa une audition intégrale

du disque sans donner de titre, puis sollicita les remarques des enfants.

Quelles images ? Ondulation, eau.

Au début du siècle, on recrée les images avec des points ou des taches, on crée des impressions. Esthétique appelée impressionnisme.

Faire exprimer l'insaisissable, le flou ressenti.

Pas de plan net.

Pas d'envie de frapper le rythme.

Si Debussy n'avait pas mis de titre, lequel auriez-vous choisi ?

Conseil : pour ne pas nuire à l'atmosphère, ne pas commencer par une explication technique.

4. L'Arlésienne de Bizet

Audition.

Les remarques des élèves sont notées au tableau :

— orchestre
— thème de Noël
— marche

Farandole : accélération du mouvement — danse — remarques sur le rythme.

A la réaudition, essayer de faire percevoir les thèmes superposés.

Évoquer Daudet — Possibilité de déboucher sur D. Milhaud avec la suite provençale.

B.— Durant l'après-midi, F. Bessac et P. Comte présentaient des œuvres moins connues et nous proposaient, à travers elles, une démarche pédagogique.

Oeuvres proposées : Gymnopédies de Satie — Symphonie pour cordes d'Honegger — Musique de Bali — Musique indienne — Bach et l'électronique.

Messiaen : audition de la 3ème psalmodie de l'ubiquité par amour, extraite des petites liturgies.

a) Première audition sans indication préalable. Remarque des participants : œuvre pour voix de femmes et instruments ; affirmation rythmique de la première partie ; phrases en chœurs parlés qui ressemblent à des slogans ; parties vocales rythmiques contrastant avec des parties mélodiques; chant à l'unisson.

b) Après la seconde audition, question posée sur les rythmes saisis : rythme ternaire aux percussions ; rythme binaire aux voix.

Ce mélange de ternaire et de binaire peut donner lieu à des exercices rythmiques à faire exécuter aux élèves.

A une question posée au sujet des chœurs parlés, précision est donnée ; ceux-ci sont déclamés à la hauteur qui convient à chaque voix, les notes n'étant donc pas déterminées par Messiaen :

— intervalles mélodiques larges : 4 notes, 5 notes donnent l'impression de tournoiement,
— percussion — coup de gong — silence puis phrase mélodique qui semble tonale.

c) Audition intégrale.

Autres remarques : au sujet des ondes Martenot.

Remarque du passage dépouillé du centre après le passage fortissimo. Expression de fragilité et de tendresse dans le chant du soliste.

Conseils : ne pas faire écouter en entier à la première audition. Les mettre en contact avec le côté rythmique du début en effectuant un découpage.

S'intéresser aussi au texte. Faire prendre conscience de la manière dont Messiaen utilise les mots pour leur sonorité. Les sonorités des mots s'ajoutent aux sonorités de l'orchestre. Le texte constitue ici un apport sonore.

Une familiarisation avec le début de l'œuvre est importante pour éviter qu'il y ait refus.

Il faut que ce soit eux qui aient trouvé les éléments essentiels. Au travers de cette démarche, leur faire saisir la beauté de l'œuvre.

L'expérience dans les classes de 3ème et second cycle prouve que c'est une œuvre qui ne laisse pas indifférent :

— voix de femmes
— quatuor à cordes
— vibraphone
— maraccas
— cymbales
— célesta
— piano
— ondes Martenot.

Penderecki : Stabat Mater

a) Audition intégrale, puis réflexion en commun :

— musique vocale contemporaine
— inclusion de chant grégorien
— intensité dramatique
— chaleur humaine
— désespoir
— au début les 3 voix se répondent avec un rythme qui reste identique, tel un son de cloche
— impression de grande liberté ; cependant tout est écrit
— les clusters ou grappes de sons ne sont pas des aléas
— langage désarticulé
— pas de coupure de style quand on passe du grégorien à la suite
— alternance du parlé, murmuré et chuchoté
— 3 chœurs qui font des effets de stéréo
— l'accord parfait final, produit un effet d'éclairage (même effet que dans l'accord final des Polymorphia du même auteur, œuvre écrite pour 48 instruments à corde).

Quelques mots de conclusion

Savoir ce que l'on attend d'une œuvre.

Accorder une grande importance au côté esthétique émotionnel.

Mettre les élèves en contact direct avec l'œuvre, avec une intervention minimum du professeur.

Savoir changer sa méthode d'une classe à l'autre, une méthode étant valable en fonction de son efficacité.

Éviter l'éparpillement musical.

Comme il est souhaitable de monter 8 chants en une année scolaire, vous devez pouvoir faire entendre environ 8 œuvres.



L'EDUCATION MUSICALE DIALOGUE AVEC SES LECTEURS

Dans le cadre des célébrations du Millénaire de la Principauté de LIEGE (Belgique) et du cent-cinquantième Anniversaire de l'INDEPENDANCE NATIONALE BELGE, une vaste étude sur la **vie musicale dans les arrondissements de HUY et de WAREMME** est entreprise par le Cercle Hutois des Sciences et des Beaux-Arts.

Tous renseignements concernant la vie musicale de cette région sont les bienvenus et en particulier concernant les **compositeurs hutois** suivants :

Jean-Hubert ANCION 1781-1826
Nicolas-Henri DELHAISE 1799-1865
Ovide MUSIN 1854-1930
Félix-Renard CAMAUER 1848-1919
Godefroid CAMAUER 1831-1844
Joseph VIVIER 1816-1903
Nicolas-Lambert WERY 1789-1867
Jules BECLEEN 1838-1883
Léonard-Joseph GAILLARD 1766-1837
Charles HOCQUART XVIIème siècle
Depré DE LATIME XVème siècle

A l'issue de ces recherches, deux publications sont prévues.

FESTIVAL DE WALLONIE à HUY - équipe de recherche, 41, rue des Guillemins 4000 LIEGE (Belgique)
Monsieur Duschene qui transmettra.
Ou Monsieur Christophe MEIJER, 2, quai Mullenheim 67000 STRASBOURG (France) (qui transmettra).

UN LISZT OUBLIE*

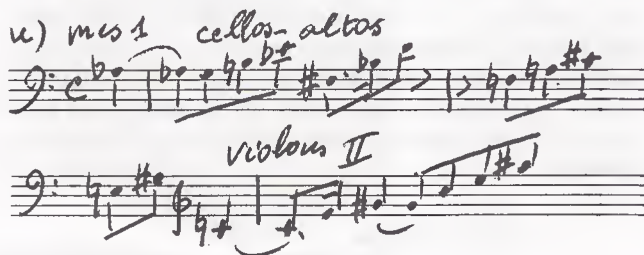
LA PERIODE 1850-1859

par S. MONTU

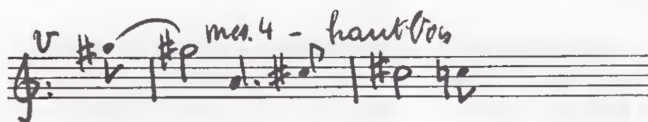
Pendant ces neuf années, LISZT ne compose pas une mélodie, ce sont les années de la **« Messe de Gran »**, de la géniale **« Sonate pour piano »**, du **« Concerto en Mi Bémol »**, des **« Rapsodies III à XV »**, c'est aussi l'époque des grandes créations d'orchestre, **« Poèmes Symphoniques »** et surtout **« Faust-Symphonie »** et **« Dante-Symphonie »**, deux œuvres monumentales toutes deux couronnées par l'intervention d'un chœur de caractère mystique. Ces deux œuvres révèlent, mais avec une tout autre dimension les mêmes caractéristiques que les mélodies : liberté et variété de la forme, tempérament dramatique, fine psychologie, soumission au poème. Le titre très explicite : **« Faust-Symphonie, trois portraits de caractères pour grand orchestre, ténor solo et chœurs d'hommes »**, indique clairement que toute idée de plan traditionnel est rejetée. Chacun de ces trois portraits, dans le cadre d'une structure très assouplie et très agrandie peint librement Faust, Marguerite (Gretchen), Méphisto.

Il ne faudra pas moins de quatre thèmes pour révéler la personnalité complexe de Faust, chacun d'eux évoque tour à tour :

— le penseur méditatif et mystérieux dont le thème « u » est basé sur les arpèges de quintes augmentées hors de toute tonalité



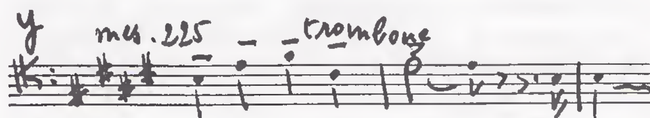
— le tendre amoureux dont l'extase est traduit par la longue tenue du sol dièse « v »



— le Faust avide de connaissances, impatient et tumultueux qui s'exprime symboliquement « x » par des doubles-croches bousculées d'un chromatisme descendant soutenu par un accord de septième diminuée, l'un des procédés favoris de Liszt.

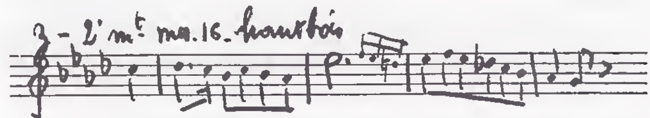


— le héros, symbole de la puissance de l'homme dont le motif décidé « y » ne laisse place à aucune concession d'ordre expressif.



Le développement et surtout la transformation de ces éléments soulignent les tribulations dont Faust est la proie.

Gretchen, âme pure et tendre est caractérisée par un motif diatonique plein de grâce exposé au hautbois « z » :



A Méphistophélès, symbole du néant par définition, aucun thème n'est attribué ; il se joue de Faust qu'il manipule comme une marionnette en caricaturant ses thèmes « u » et « y ».

Marguerite subira les épreuves, mais son thème en sa pureté originelle ne sera pas atteint par le Malin, il planera, par la voix du ténor-solo au-dessus du chœur final qui proclame la vertu rédemptrice de l'éternel féminin. La psychologie est présente à chaque transformation des thèmes ; cette appréhension profonde de la pensée, nous la retrouverons à un très haut niveau en 1879 dans une mélodie sur un sonnet de Musset.

Pas moins de dix thèmes très diversifiés, plus modifiés que développés, permettront à Liszt de commenter musicalement, au cours de cette grande fresque en deux parties

* Voir l'EDUCATION MUSICALE nº 266

qu'est la « Dante-Symphonie », les amours tragiques de Francesca de Rimini et Paolo Malatesta[18]. Cette profusion de motifs ou de thèmes se retrouve à un degré infiniment moindre dans les grandes mélodies où se succèdent les épisodes. Ici, sans heurt, les thèmes résignés ou douloureux de la deuxième partie de l'œuvre aboutissent à un « Magnificat » d'une angélique sérénité qui ne semble pas avoir d'équivalent dans une œuvre profane.

Liszt sait que nul instrument, mieux que la voix humaine, ne saurait créer ce climat d'apaisement consolateur, suggérer cette vision séraphique de la présence divine. Il sait aussi que les voix peuvent exprimer les sentiments et les états d'âme les plus divers comme il le prouve dans ses mélodies. Il n'oublie pas que la diversité des épisodes d'un drame ou d'un poème s'accommode fort bien d'éléments musicaux renouvelés ou même opposés sans qu'il s'ensuive une impression de mosaïque plus ou moins désordonnée, car il rappelle toujours, et à bon escient, l'idée initiale ou fondamentale de l'œuvre. C'est une conception nouvelle dans des pages de dimensions modestes telles que les mélodies, objet de cet exposé.

1859-1860 - Nouvelle série d'œuvres vocales

A Weimar, où il est Maître de Chapelle depuis 1846, parallèlement à la composition des œuvres pré-citées, Liszt travaille à une étude approfondie sur les Tziganes, leur origine, leur race, leurs mœurs et surtout leur musique. Cet ouvrage considérable paraît en 1859 sous le titre « **Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie** »[19], musique tout à fait étrangère au folklore hongrois, relégué au fond des campagnes, quasi oublié, et qui ne sera redécouvert qu'au début du XXe siècle par Kodaly et Bartok. La musique des Tziganes a insidieusement pénétré l'âme du compositeur depuis son enfance, il en résume quelques traits essentiels aux pages 529 et 530 : « *Il serait peu aisé d'enlever à l'art bohémien ses intervalles insolites et ses modulations soudaines, ses rythmes sans cessechangeantset les fioritures qui les surchargent, pour essayer de le transposer dans le domaine commun de notre musique quotidienne. La plus grande difficulté viendrait de l'importance qu'il affecte à la virtuosité et presque de l'impossibilité de rencontrer des virtuoses animés du "sentiment bohémien" parmi nos artistes habituels... L'instrument roi, dans la musique bohémienne, est le violon ; le second en importance est la zymbala... Le violon isolé reste pauvre... La zymbala a des allures trop indisciplinées... Le piano, par contre, qui ne remplacerait pas dans l'orchestre sa sonorité mordante, réunit plusieurs conditions qui lui permettent de simuler, moins défavorablement que d'autres instruments, l'orchestre de nos artistes nomades. Il se prête aux ornements les plus luxuriants, en même temps qu'il peut faire ressortir le rythme par une harmonie assez riche et une dose de sonorité suffisante.* »

Il paraît nécessaire de préciser que Liszt ne note aucun motif bohémien et qu'aucun de ces motifs ne figure dans sa musique, mais il en pénètre l'esprit, et le tableau des tribus tziganes est présent à ses yeux.

En collaboration avec le poète Lenau[20], lui aussi très séduit par la vie et les mœurs de cet étrange peuple, Liszt, en 1859, compose un chef d'œuvre, un tableau haut en couleurs, « **Les Trois Tziganes** » ; ce n'est plus une mélodie au sens que l'on donne habituellement à ce mot, mais une rapsodie en miniature pour chant et piano. Le poète et le musicien nous mènent dans un camp tzigane où trois personnages typiques nous permettent d'imaginer la vie qui y règne et la philosophie qui s'en dégage. L'introduction instrumentale digne du cymbalum (la zymbala des Bohémiens) avec son caractère d'improvisation semble attirer l'attention vers le campement : voici le premier Tzigane, le violoniste, il râcle son instrument avec un entrain forcené ; à côté, la voix et le regard de l'insouciant fumeur semblent suivre les volutes que dessinent les bouffées de sa pipe, il vit tranquillement sans nul besoin ; enfin le troisième dort et rêve, il est heureux, caressé par le zéphir qui fait vibrer sa symbale suspendue. A nouveau, les traits initiaux nous invitent à un autre regard sur le camp : aspect misérable sans doute, mais bonheur de vivre libre. Le tableau laisse maintenant la place à la réflexion de « l'étranger », comprend-il cette leçon de philosophie sur le véritable bonheur ? Liszt, par l'emploi d'un ton, d'un mode, d'un rythme et d'un mouvement mélodique incertains laisse planer le doute. Cependant cet esprit observateur et quelque peu sceptique sera hanté par la vision de la tribu symbolisée par la gamme défective tzigane qui encadre le tableau.



Pendant ces deux années Liszt écrira une nouvelle version de certaines œuvres vocales composées avant 1850. Nous retiendrons deux d'entre elles :

a) « **Wer nie sein Brot mit Tränen ass** » (Qui n'a mangé qu'un pain facile). Ce deuxième chant du harpiste de « **Wilhelm Meister** » a inspiré à Schubert en 1821 une admirable mélodie, d'une puissance d'émotion bouleversante malgré une écriture sobre[4]. Sur cette même poésie, conception opposée de Schumann[5] où le piano impressionniste s'intègre à la voix de basse en un début angoissé auquel succède un douloureux cri de révolte. Auprès de ces pages géniales, l'œuvre de Liszt paraît manquer totalement de souffle malgré la recherche d'effets dramatiques et quelque peu hétéroclites allant jusqu'à la grandiloquence.

b) Tout autre est la « **Sérénade** », page tendre et contemplative aux courbes sans éclat, sans emphase. Ce n'est pas le chant passionné ou galant des sérénades traditionnelles, tout effet instrumental, pittoresque ou rythmique en étant exclu. La forme lied A B A' est nette avec une partie centrale très opposée. Celle-ci présente deux aspects successifs : d'une grâce féline, très mouvante, la ligne mélodique,

toujours en triolets engage un dialogue rythmique avec le piano avant que naisse un calme quasi mystique créé par l'immobilité vocale et la régularité obsédante de l'accompagnement.

Toujours en 1859, trois mélodies où le compositeur se fait le chantre de l'amour sont à signaler :

a) « **Es muss ein Wunderbares sein** » (Quels rêves doux et merveilleux), à la ligne vocale calme, rêveuse mais intensément expressive qui exalte la tendresse régnant entre les cœurs[21].

b) « **Lasst mich ruhen** » (Laisse-moi à mon rêve), rêverie au crépuscule, chant PP., assez statique, propice, par son calme à faire ressurgir les doux souvenirs qui emplissent l'âme[22].

c) « **In Liebeslust** » (Joie d'amour), la passion très romantique s'exprime en longues phrases répétitives soutenues par un accompagnement incessant aux registres très diversifiés[22].

Au début de 1860, Liszt vient de traverser une très douloureuse épreuve lors du décès de son fils âgé de 20 ans (13.12.1859). C'est aussi l'année pendant laquelle la princesse Carolyne Sayn Wittgenstein multiplie les démarches à Rome en vue d'obtenir l'annulation de son mariage afin d'épouser Liszt. Celui-ci vit dans une certaine inquiétude et rien ne lui procure plus de bonheur que l'affection de ceux qui l'entourent. Ainsi, il écrit à sa fille Blandine (Mme Emile Ollivier), le 10 juillet 1860 : *« Ce m'est une douce satisfaction que nous soyons du même sentiment, chère Blandine, relativement à ces pages sur Daniel*[23] *où palpitent une profonde émotion et une maternelle tendresse. En même temps que votre lettre, j'en ai reçu une de Mme D'Artigaux, toute vibrante d'égales sympathies. Ah ! combien la vie pourrait être belle, par la communion active et permanente des belles âmes.*

Demeurons unis de cœur, très chère Blandine, et prions Dieu qu'il nous donne sa paix en ce monde, et au-delà, toute sa lumière. »[24]

La fantaisie, la fougue de 1859 font place, en 1860, à l'austérité, à l'intériorité ou à une poétique et tendre mélancolie. Citons pour mémoire, le sombre « **Comment** » (sur une poésie de Heine) mentionné plus haut.

— « **Die Vätergruft** » — recueil C — (La Tombe des Aïeux), sur une poésie de Uhland[17] nous rappelle les temps héroïques de la chevalerie médiévale. Impressionnant et lugubre est ce cortège funèbre avançant dans le « vide » créé par l'unisson d'une gamme mineure, tandis qu'un chant imposant soutenu par de larges accords évoque le froid sépulcral des tombeaux. Le souvenir des exploits guerriers des ancêtres va ressurgir dans la partie centrale du lied : accords éclatants dans l'aigu, rythme brisé, combattif. Lors de la descente au tombeau, toujours plus sinistre, les artifices d'écriture acheminent vers un ultime « la grave » répété qui sonne à découvert comme un glas. C'est le néant, le grand silence de la mort.

— « **Wieder möcht ich dir begegnen** »[25] (Je voudrais te voir encore). Les préludes et interludes semblent hésitants ; osera-t-« il » exprimer sa tendresse profonde, émue ? La phrase soutenue s'anime cependant peu à peu, sans jamais atteindre à une explosion vocale, ce sera une charmante arabesque descendante qui apaisera l'élan lyrique, couronnement de cette touchante mélodie.

— Un rythme curieux, inhabituel, une suite de modulations inattendues donnent un caractère bien particulier à cette mystérieuse mélodie, « **Die stille Wasserrose** »[26] (La Fleur des Eaux). Musicalement, les images sont suggérées, à peine animées par le passage et le chant d'un cygne.

Enfin, en 1860, Liszt rédige son testament, véritable exutoire où il exprime tout ce que souffre son cœur ; en ce 12 septembre, après une profession de foi ardente et émouvante, il rend un long et vibrant hommage à la Princesse de Wittgenstein : *« Ce que j'ai fait et pensé depuis douze ans, je le dois à Celle que j'ai si ardemment désiré appeler du nom d'épouse — ce à quoi la malignité humaine et les plus déplorables chicanes se sont opposées jusqu'ici avec obstination, à Jeanne-Elisabeth-Carolyne, princesse de Wittgenstein, née d'Iwanowska.*

Je ne puis écrire son nom sans un tremblement ineffable. Toutes mes joies sont d'elle, et mes souffrances vont toujours à elle pour chercher leur apaisement. » (14, p. 66).

NOTES

18. D'après le cinquième chant de « l'Enfer » de la « **Divine Comédie** », voir E. Musicale, n° 266.

19. Ed. Breitkopf et Haertel - Leipzig, 1881.

20. LENAU (Nikolaus NIEMBSCH dit), 1802-1850 — poète autrichien. Parmi ses poèmes dramatiques un Faust dont il fait un héros révolté : Liszt en a tiré deux épisodes dont la célèbre « **Valse de Méphisto** » (1859).

21. Poésie de REDWITZ : poète allemand, né en 1823, mort à Bayreuth en 1891.

22. Poésie de Hoffmann von FALLERSLEBEN : poète et philologue (1798-1874).

23. Petite brochure de la princesse de Wittgenstein, intitulée Daniel Liszt.

24. Correspondance de Liszt et de sa fille, Mme Emile Ollivier, p. 249, Ed. Grasset, Paris, 1936.

25. Poésie de CORNELIUS : 1824-1874, poète et compositeur allemand, auteur du « **Barbier de Bagdad** », de lieder, de chœurs et de duos.

26. Poésie de GEIBEL : 1815-1884 — poète et auteur dramatique allemand.

(à suivre)

LES ORGUES AUTOMATIQUES

par Françoise COSSART-COTTE
Professeur à l'Universidade estadual Paulista (Brésil)

AVANT-PROPOS

Tout comme le précédent article de la série « Organologie », celui-ci aurait dû prendre place à la suite de mes chapitres sur l'orgue (E.M. numéros : 206, mars 1974 ; 208, mai 1974 ; 210, juillet 1974). Toutefois, encore, connaissant bien les travaux entrepris par Françoise Cossart-Cotte, il a paru plus profitable pour le lecteur d'en attendre des résultats en quelque sorte exhaustifs et de demander à leur auteur d'en donner ici une vue d'ensemble. Il convient de la remercier d'y avoir consenti.

Roget COTTE

BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages anciens

ENGRAMELLE, le père Joseph E., *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts méchaniques*, Delaguette, Paris, 1775. Réédition moderne en fac simile, Minkoff reprints, Genève, 1971.

Dom BEDOS de CELLES, *L'Art du facteur d'orgues*, 4e partie, 1778. Réédition moderne en fac simile, Bärenreiter, Kassel, 1966.

Grande Encyclopédie (cf. références in E.M., numéro 203, *Organologie - Bibliographie*, décembre 1973). Consulter les articles : « Automate », « Androïde », « Ressort », « Serinette ».

b) Ouvrages modernes

Une liste exhaustive des ouvrages modernes traitant les divers aspects de la technique ou de l'histoire des instruments automatiques dépasserait le cadre de cet article. Nous jugeons plus opportun de nous limiter au choix suivant :

CHAPUIS, Alfred & DROZ, Edmond, *Les Automates*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1949. On consultera également avec profit d'autres ouvrages de ces mêmes auteurs.

Automates et mécanismes à musique (anonyme), catalogue du Musée du Conservatoire national des Arts et Métiers, section Z, Paris, 1960.

MAINGOT, Eliane, *Les Automates*, Hachette, Paris, 1959.

PRASTEAU, Jean, *Les automates*, Gründ, Paris, 1968.

ORD-HUME, Arthur W.J.G., *Clockwork music*, Crown publishers, inc., New York, 1973. Ouvrage traitant surtout des instruments automatiques à peigne ou à percussion. Quelques pages sur les pendules avec tuyaux d'orgue et oiseaux chanteurs.

ERNST-SIMON, von, *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1960.

CHAPUIS, Alfred & DROZ, Edmond, *Les automates des Jaquet-Droz*, Musée d'Histoire, Neuchâtel, 1951.

DE WAARD, Mr., *From music boxes to street organs*, Vestal press, New-York, 1967.

Consulter également la revue *Musical Box Society*, c/o Mr. Hoone, 60, Newhall St., Springfield, Mass., USA.

Les instruments automatiques

Généralités

L'automatisation — substitution d'un mécanisme à l'interprète — a été appliquée, en pratique, à des instruments appartenant à toutes les familles acoustiques : instruments à vent (flûtes et anches), instruments à cordes pincées, frappées (pianos mécaniques) et même à archet, percussions et autophones et, naturellement, instruments électroniques.

Tous ces instruments possèdent, à des degrés divers, un système commandant l'ordre et la durée des notes qui devront être émises. Ces « mémoires » mécaniques peuvent être limitées à un simple rouage convenablement agencé, mais consistent plus généralement en un cylindre de bois

ou d'acier chargé de clous ou reliefs divers commandant les mouvements des touches du « clavier » de l'instrument. Ce clavier, évidemment adapté à la machine est très différent des claviers manuels ou pédaliers de l'orgue ou du piano. Dans d'autres cas, la « mémoire » de l'instrument est constituée d'une plaque circulaire ou d'une bande de carton ou d'acier, perforée, mais le principe reste le même : chaque perforation, par l'intermédiaire du clavier, met en œuvre une note déterminée (cf. figures 1 et 2).

Historique général

Alors que la plus haute antiquité a connu des automates imitant les gestes humains et peut-être même la parole (le système des poupées de nos grand-mères, qui « disaient » *Maman* ou paraissaient le dire, à l'oreille indulgente de l'enfant), les instruments automatiques (c'est-à-dire exécutant des pièces musicales sans l'intervention d'un musicien) remontent tout au plus au IXe siècle, en Occident du moins. Il est possible que les Chinois aient connu les carillons plusieurs siècles auparavant. Dès le XVe siècle, les villes des Flandres commencent à se faire construire des carillons automatiques. Un collectionneur parisien possède une petite épinette automatique remontant au début du XVIIe siècle, peut-être à la fin du XVIe[1]. Quant aux orgues, qui vont, au XVIIIe siècle, atteindre une telle perfection artistique que l'on peut les considérer comme des témoins très sûrs de l'interprétation de l'époque, ils apparaîtront seulement au XVIe siècle, en Italie (Montaigne en décrit un, dans son journal de voyage, pour les années 1580-1581). Ils évolueront diversement, soit vers la miniaturisation (seriettes, mécanismes d'oiseaux chanteurs, musique de pendules et horloges, etc.), soit au contraire jusqu'à prendre une certaine importance (orgues d'église, puis, plus tard, limonaires ou orgues de barbarie hollandais comprenant un « clavier » de plus de 100 touches et plusieurs centaines de tuyaux).

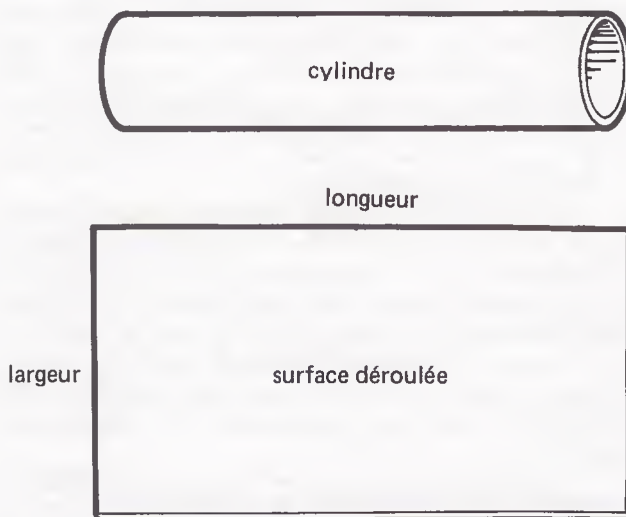
Plus tard, vers les années 1900, le piano mécanique, sous sa forme la plus évoluée, concurrencera très sérieusement le phonographe naissant.

La serinette

De dimensions réduites (longueur : 26 cm, largeur : 19 cm, hauteur : 14 cm), c'est à la fois l'instrument le plus répandu à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, et le modèle des orgues mécaniques plus importantes ou plus réduites (fig. 3).

On voit nettement sur la photo tous les éléments du mécanisme : une soufflerie complète (soufflet et réservoir) en bas, le rouleau « pointé » commandant l'action du « clavier », très net au-dessus du rouleau (dix touches), à droite la vis sans fin actionnée par la manivelle et servant à mouvoir le soufflet etassumantla rotation du cyclindre, au fond, enfin le sommet des dix petits tuyaux. Ces tuyaux mesurent de 7 cm à 3 cm (longueur de la colonne d'air), soit de 1/6 de pied à 1/10 de pied, accordés diatoniquement de sol 6 à si 7.

Assez compliquée en pratique, la technique de notation des airs sur le cylindre (dite également « pointage » du cylindre, ou encore « tonotechnie ») est simple dans son principe : Déroulée, la superficie du cylindre prend l'aspect d'un rectangle, dont la longueur correspond à la longueur même du cylindre, et la largeur au périmètre de la section du cylindre.



Sur la longueur, le pointeur indique la tessiture de l'air, ou plus exactement l'échelle des sons choisis par le compositeur. Il placera les notes régulièrement (même si elles ne forment pas une échelle cataloguée), puis il divisera la largeur du rectangle en espaces rigoureusement égaux correspondant au découpage des mesures, des temps, et au découpage des croches, double-croches, triple-croches, quadruple-croches (si besoin est) dans chaque temps.

Ex. (Dom BEDOS, pl. CXVIII) (fig. 4 bis)

Utilisant les divisions ainsi obtenues, il tracera des lignes parallèles sur lesquelles il pourra placer les « picots » destinés à agir sur les « touches » du « clavier ».

S'il désire obtenir deux voix, il lui suffira alors de planter deux picots sur la même ligne horizontale, trois voix, trois picots, etc., ce qui n'offre aucune difficulté particulière. S'il désire des ornements, il devra être capable de placer des picots extrêmement petits, à 1/10 de mm près. Enfin les notes longues sont obtenues au moyen de « pontets », tiges de métal dont le « pointeur » décide la longueur en fonction du texte musical (cf. la dernière note du texte musical cité par Dom Bédos). Le pontet est, naturellement, armé d'une pointe à chaque extrémité.

Les cylindres pointés au XVIIIe siècle et au tout début du XIXe visent à reproduire avec une grande fidélité l'interprétation vivante de l'époque et sont, la plupart du temps, l'œuvre de musiciens consommés. Ce sont des témoignages irremplaçables, d'une valeur égale à celle des enregistrements phonographiques.

Ce que nous enseignent les « enregistrements » sur rouleaux de serinettes

L'auteur d'un *Nouveau traité des serins de Canaries*[2] affirme qu'on utilise ces instruments *« ... pour instruire les serins aux airs du flageolet... »*[3], ce que, pour l'instant l'expérience dément. Il est beaucoup plus certain que, comme l'énonce Dom Bédos (T. IV, p. 563) les « serinettes » ou « turlutaines » présentaient l'avantage que *« ... pour les faire jouer même fort agréablement, elles n'exigent aucune connaissance dans la musique, ni dans l'art de toucher, que bien peu de personnes possèdent jusqu'au point de se bien satisfaire. »* Il découle de ce texte que l'utilisateur attendait de la « serinette » une véritable satisfaction artistique.

Pour nous, les serinettes, beaucoup mieux que les traités théoriques, sont riches d'enseignement quant à l'interprétation de la musique de l'époque. L'analyse de quelque cinq cents documents sonores de la fin du XVIIIe siècle (recueillis plus particulièrement sur des serinettes, mais également des petites orgues mécaniques plus importantes) permet d'établir avec certitude quelques lois de l'exécution, même si cette analyse est loin de résoudre tous les problèmes.

Il est utile de préciser que les quelque cinq cents documents en question sont tous de caractère vif. En conséquence, et bien qu'il ne soit pas possible de l'affirmer, les lois dégagées peuvent très bien ne pas s'appliquer aux airs de caractère grave. Ces lois concernent trois des principaux problèmes de l'ornementation :

a) Utilisation des ornements

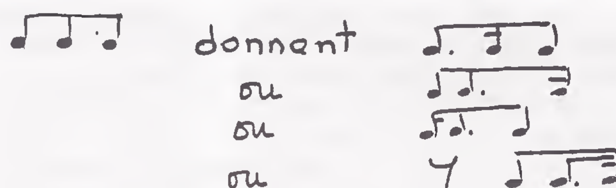
La plus grande liberté semble être laissée à l'interprète qui semble les placer plus ou moins au gré de sa fantaisie. Toutefois, une règle semble se dégager, celle d'un ornement de base choisi en fonction du caractère de la pièce : trille, tour de gosier, etc.

Ce choix a priori d'un ornement de base n'exclut pas pour autant l'utilisation des autres : ceux-ci sont nombreux et variés, par exemple, dans la version de Malbrough relevée sur la serinette de la figure 3-4, mais laissent intact le phénomène de l'ornement de base.

b) Déformation du rythme

Celles-ci se manifestent différemment selon qu'il s'agisse de la mélodie ou des parties d'accompagnement.

Pour la mélodie, il importe de remarquer — comme dans le cas des ornements — le choix a priori d'une certaine déformation rythmique que l'on retrouvera tout au long de l'œuvre. Ce choix peut différer avec les interprètes (les « pointeurs »). Ainsi, sur sept interprétations de l'air de **Malbrough**, nous trouvons quatre types de déformations pris comme base, soit :



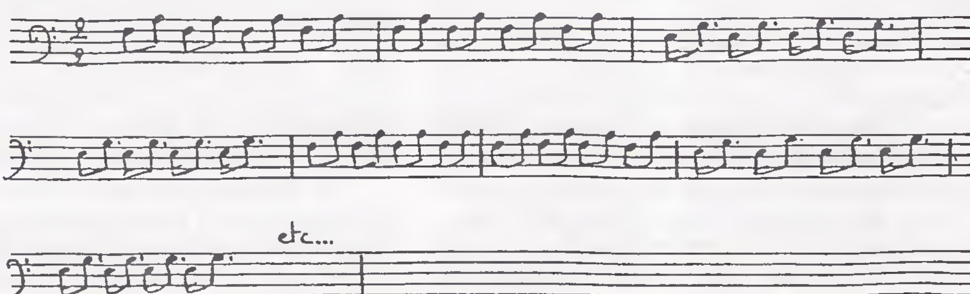
Dans les mesures simples, la déformation rythmique est presque toujours fondée sur un allongement de la première note au détriment de la ou des suivantes :



ou même, dans les mouvements lents :



Dans l'accompagnement, les déformations de rythmes écrits sont plus discrètes. Elles se manifestent dans les batteries de croches ou de double-croches, soit par un allongement de la première note au détriment de la suivante, soit le contraire. La déformation rythmique est loin d'être constante ; en général elle se transforme ou cesse avec l'évolution de l'harmonie. Une interprétation de l'ouverture de **Blaise et Babet** recueillie sur un petit orgue de la collection Michael Gibson, illustre parfaitement ce phénomène :



Les tempi sont extrêmement rapides, mais il serait hasardeux d'en tirer des conclusions hâtives. Les limites du cylindre ne permettent guère de longs développements. Le pointeur aura donc souvent eu tendance à « tasser » ou à « serrer » sa « gravure ». De plus, il est évident que la tessiture aiguë des tuyaux conviendrait mal à des mélodies trop lentes.

Instruments de fantaisie

Ceux-ci sont, en grande majorité les « oiseaux chanteurs » et les orgues de pendules ou horloges à musique, à quoi l'on peut encore ajouter les tabatières à musique.

L'idée d'imiter les chants d'oiseaux mécaniquement remonte bien au-delà de la naissance du Christ. Philon de Byzance (3e s. av. J.C.) utilisait dans ce but la pression de la vapeur ou celle de l'air. Héron d'Alexandrie (1er s. apr. J.C.) compliqua le chant en le coupant de silences inégaux liés à des mouvements de l'oiseau. Avec Salomon de Caus (XVIIe s.), l'oiseau devient un véritable automate, et le mécanisme chantant comprend déjà plusieurs petits tuyaux. Au XVIIIe siècle, enfin, ce sont de véritables serinettes en miniature qui sont associées à l'oiseau avec les facteurs les plus célèbres, Gavot fils (de Mirecourt, en Lorraine) ou Pierre Jaquet-Droz, à Neuchâtel (gravure 5).

Les montres ou — le plus souvent — les horloges à musique utilisent, en général, un mécanisme à peigne, mis en route soit au moment des heures ou des demi-heures, soit comme réveil, mais quelques belles pièces du XVIIIe siècle sont agencées avec de véritables serinettes parfois — pour le musicologue — aussi intéressantes que celles dont il a été question ci-dessus.

Instruments de grande dimension

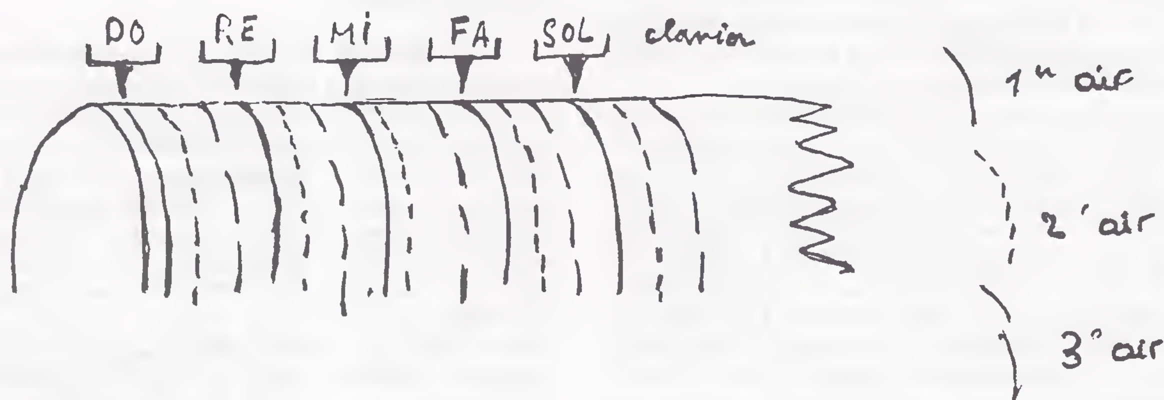
Ceux-ci sont déjà décrits par Dom Bédos : « *Nous ferons voir qu'il est possible d'appliquer le cylindre à toutes sortes d'orgues, même à celles d'église ; ce qui pourra être commode pour beaucoup de paroisses, ou d'Abbayes dans la campagne, où il est si difficile d'avoir un organiste qui ait quelque capacité...* »

Ces orgues peuvent avoir plusieurs jeux, et même plusieurs claviers et même un pédalier. Les cylindres peuvent être agencés de manière à faire parler les claviers séparément. Toutefois, la registration demeure manuelle, au goût de l'utilisateur. Nous avons connaissance de plusieurs instruments de cette espèce, en Champagne et en Franche-Comté. En général, il ne reste que des vestiges du mécanisme, soit que l'instrument ait été ambivalent (prévu également pour le jeu au cylindre et pour l'exécution par un organiste), soit qu'il ait ultérieurement été transformé en orgue ordinaire. Il est évident que la connaissance des cylindres anciens serait d'un intérêt passionnant quant à l'interprétation de la musique religieuse avant la discutable réforme de Solesmes[4].

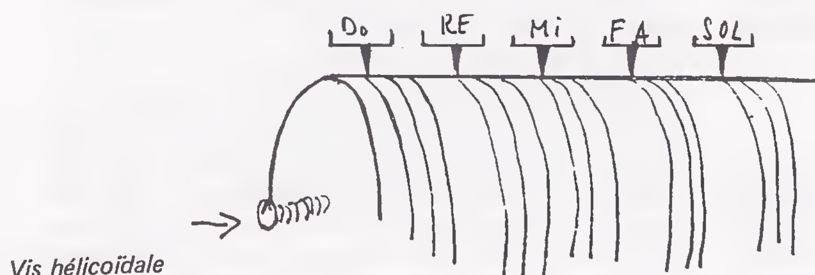
D'autres instruments semblent avoir été utilisés comme orgue d'agrément ou même comme curiosité, comme nous le verrons plus loin. Les uns comme les autres, en grande majorité, semblent avoir terminé leur carrière au XIXe siècle dans les mains de musiciens ambulants.

Les cylindres de ces instruments de dimensions plus ou moins importantes étaient naturellement conçus de manière à permettre l'exécution d'airs beaucoup plus longs et développés que ceux des serinettes. Alors que celles-ci limitaient les airs à une vingtaine de secondes, ceux-là autorisent jusqu'à deux minutes et plus par rouleau. Ces rouleaux dépassent souvent le mètre en longueur. Dom Bédos parle de 33 pouces de diamètre (env. 89 cm), mais on en connaît d'infiniment plus maniables, d'une conception beaucoup plus judicieuse.

Pour comprendre celle-ci, il convient de savoir qu'en pratique, la largeur des « picots » ou « pontets » ne dépassant pas un millimètre, et l'écart des « touches » du clavier atteignant 2 ou 3 cm, les pointeurs notaient jusqu'à huit airs différents sur le même rouleau, que l'on sélectionnait en faisant coulisser le rouleau sous le clavier. Le dessin ci-dessous fera comprendre facilement ce principe (pour la facilité de la démonstration, nous imaginons la notation de trois airs seulement sur le même cylindre) :



Vers la fin du XVIIIe siècle, ou peut-être seulement au début du XIXe, on imagina de noter un seul air sur un cylindre animé d'un mouvement hélicoïdal, ainsi :



Vis hélicoïdale

L'air se continue d'une spire à la suivante

Dès lors, à condition de n'avoir qu'un seul air par cylindre, on pouvait noter jusqu'à deux ou trois minutes sans discontinuité.

C'est pour un instrument de cette espèce, d'importance médiocre, que Mozart écrivit trois compositions vraiment dignes d'attention, et Beethoven quelques compositions également. Les « cylindres » de ces compositions sont malheureusement perdus, et nous pouvons le regretter pour les précieuses indications d'interprétation qu'ils nous auraient apportées. Seules les partitions demeurent, et leur histoire vaut d'être contée.

Un certain Comte Joseph Deym, descendant d'une vieille famille noble bohémienne, avait dû quitter l'armée et abandonner la carrière d'officier à la suite d'un duel bien fâcheux. Par la même occasion, il tentait de refaire sa vie sous le pseudonyme bourgeois de Müller, tout d'abord en Hollande, comme fabriquant de poupées de cire, puis en Italie comme mouleur d'art. Revenu à Vienne en 1780, il y ouvrait le Müllerische Kunstcabinet, sorte de préfiguration de notre musée Grévin parisien, comprenant, à côté d'originaux en bronze ou en ivoire, quelque cent copies de statues (La Vénus de Médicis, l'Apollon du Belvédère, etc.), des figures de cire (les empereurs Léopold II et François II, le Prince de Lebkowitz, etc.), des vases de prix, des peintures, des automates, des orgues mécaniques enfin. C'était, on le voit, bien autre chose qu'un simple cabinet de curiosités (comme la baraque plus ou moins foraine de Curtius, à Paris, à la même époque) et on ne peut dire que Mozart se dégradait en acceptant de travailler pour lui.

Dès octobre 1790, et peut-être antérieurement, Müller avait passé commande à Mozart d'une sorte de marche funèbre destinée à être pointée sur cylindre, pour animer un petit orgue automatique prévu pour « sonoriser » l'exposition de la figure de cire du Maréchal Laudon (héros de la guerre de sept ans, puis vainqueur des Turcs à Belgrade) qui venait de mourir. Le compositeur ne mit guère d'enthousiasme dans cet ouvrage. Dans une lettre à sa femme, le 3 octobre 1790, il se plaint : *« S'il s'agissait d'une grande horloge, si la mécanique devait donner des sons d'orgue, cela m'amuserait ; mais l'instrument n'est qu'un simple petit chalumeau, dont les sons sont aigus et, pour moi, trop enfantins... »* et plus loin, il avoue n'avoir fait ce travail *« ... (que pour) que quelques ducats puissent danser dans les mains de ma chère petite femme... »* L'œuvre fait alterner des adagios pathétiques aux harmonies audacieuses avec une sorte de marche militaire. Elle est connue dans une transcription pour piano à quatre mains, puis une autre pour orchestre. Il faut penser que Müller fut satisfait du travail de Mozart, puisque outre ces pages (K. 594), il lui passa encore deux autres commandes (K. 608 et 616).

Concernant les œuvres de Beethoven pour orgue mécanique, les choses sont infiniment moins claires. Deux compositions ont clairement été reconnues et plusieurs fois décrites et éditées en arrangement pour piano. Ce sont des œuvres plus légères que celles de Mozart, sans doute mieux adaptées aux « petits » instruments de Müller . Notons, pour la curiosité, que celui-ci, après la mort de Mozart, avait fini par devenir une personnalité importante, bénéficiant de la protection du nouvel empereur, François II. En 1799, ayant repris son titre nobiliaire, il put épouser — quoique de 28 ans son aîné — Joséphine von Brunsvik, grande amie de Beethoven, peut-être *« l'immortelle bien-aimée »*.

Orgue de Barbarie

Se recopiant les uns les autres, la plupart des dictionnaires énoncent que *« (cette) sorted'orgue(est) ainsi nommé par déformation de* Barberi*, nom d'un fabricant... »*[6]. A dire vrai, cette étymologie paraît passablement fantaisiste, le dénommé Barberi étant absolument inconnu de la totalité des historiens que nous avons consultés. S'il a existé, c'est antérieurement au XVIIIe siècle (et non au XIXe, comme plusieurs l'affirment). En effet, le terme « orgues de Barbarie » est mentionné en 1702 dans une publication de l'Académie des sciences, en 1739 par Carbasus (ps. du luthiste François Campion) dans sa *Lettre à l'Auteur du Temple du goût, sur la mode des instruments de musique*, par La Borde, enfin (cf. bibl., E.M., numéro 203) qui écrit

que « *l'orgue de Barbarie est en grand ce que la Serinette est en petit* ».

En fait, ce terme est assez imprécis et, suivant les époques, désigne des instruments passablement différents, généralement joués dans les rues ou, plus tard, dans les bals et les fêtes foraines. De nos jours, il désigne plus communément l'orgue automatique à carton perforé.

L'invention de la bande de carton perforé (ou parfois du disque de métal ou de carton perforé) est assez difficile à dater. Déjà, le mécanicien Joseph Jacquard utilise des « programmes » de carton perforé en 1712 pour commander son métier à tisser automatique. Les fabricants et inventeurs de musique mécanique commencent officiellement à s'y intéresser au milieu du XIXe siècle seulement. En 1842, un certain A.F. Seytre prend un brevet en ce sens. En 1855, un sieur Marzolo, de Padoue, prend un brevet pour un **Orgue reproducteur**, qui « gravait » sur un rouleau de papier, grâce à un mécanisme actionné par le clavier touché par un organiste. Ensuite, l'instrument pouvait rejouer l'air « gravé » ou si l'on veut, ainsi enregistré, autant de fois que l'on voulait. Ce projet ne semble pas avoir été réalisé, mais les instruments (orgues, harmoniums ou percussions) utilisant le disque de carton (cf. gravure 6) commencent à se répandre. En 1892, le facteur italien Ludovic Gavioli, installé à Paris, imagine la bande de carton perforé, dont la longueur n'est plus limitée (alors que le vieux cylindre de bois, ou le disque perforé le sont forcément), non plus que la largeur. On peut dès lors envisager la construction d'instruments importants, jouant quasi sans discontinuer des heures d'affilée. Le musicologue Michel Brenet rapporte l'existence, en 1909, à Paris, au Palais de Glace, pour l'accompagnement des patineurs, d'un orgue mécanique de Merklin (gravure 7 , voir pages suivantes) de 26 jeux (commandés par la bande perforée) et 1168 tuyaux, plus diverses perscussions. La soufflerie était régie par un moteur électrique. Un moteur plus petit présentait et réemmagasinait les rouleaux de papier perforé.

Dénomination des instruments

Français : Serinette, Orgue d'Allemagne, Turlutaine, Orgue à manivelle, Orgue de Barbarie, Limonaire (marque du XXe s.), Panharmonicon (début XIXe s.), Orchestrion.

Allemand : Flöten-Uhr (sans qu'il s'agisse nécessairement d'une horloge à musique), Mechanisches Orgelwerk, Orgelwalze.

Anglais : Floten-uhr, Street organ, Book-organ (instrument à bande de carton perforé), Roller organ.

Hollandais : Pierement (du nom du fabricant Pierre Ament ou de l'ancien hollandais « Pieren », signifiant « danser en rond »).

1. Collection du Dr John Tagger. Des enregistrements des instruments de cette collection ont été réalisés par la firme Pathé (*Musiques insolites*, DTX 308).

2. Hervieux de Chanteloup, M.J.C., *Nouveau traité des Serins de Canarie*, contenant..., Saugrain, jeune, Paris, 1766.

3. Nous avons, suivant les prescriptions du traité, fait l'acquisition d'un serin de race chanteur, et tenté de lui apprendre à chanter à raison de six quart d'heure par jour. Au bout de deux mois d'efforts, il a chanté deux notes... et est mort avant d'émettre la troisième.

4. Nous avons surpris, trop tard, hélas, un curé de Franche-Comté se chauffant avec les rouleaux de son orgue du XVIIIe siècle !

5. Actuellement existe en Édition Schott ; numéro 2890.

6. Grand Larousse Encyclopédique.

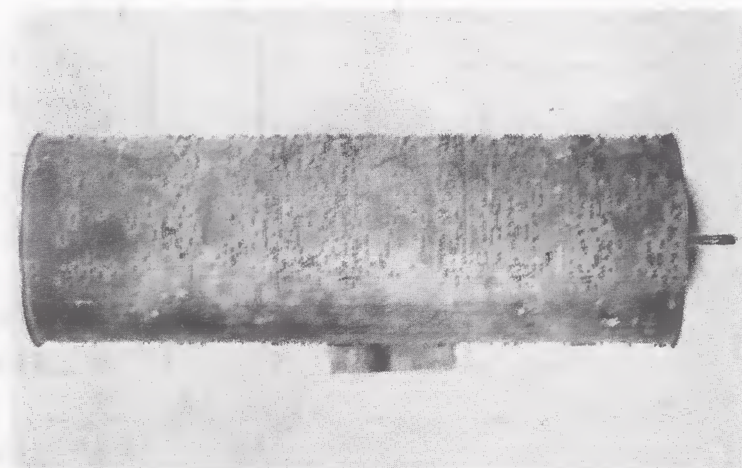


Figure 1 : Cylindre noté ou « pointé » d'une serinette du XVIIIème siècle.
(Coll. Françoise COTTE)

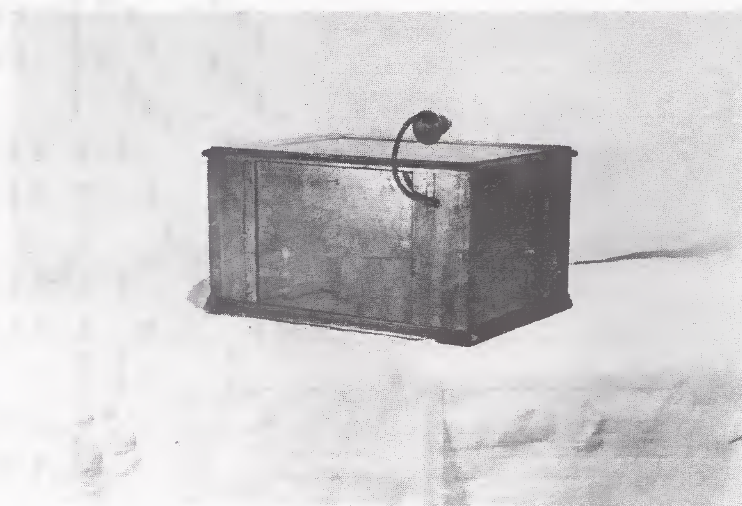


Figure 3 : Serinette de la fin du XVIIIème siècle. Fabrication de Mirecourt (Lorraine).
(Coll. Françoise COTTE)

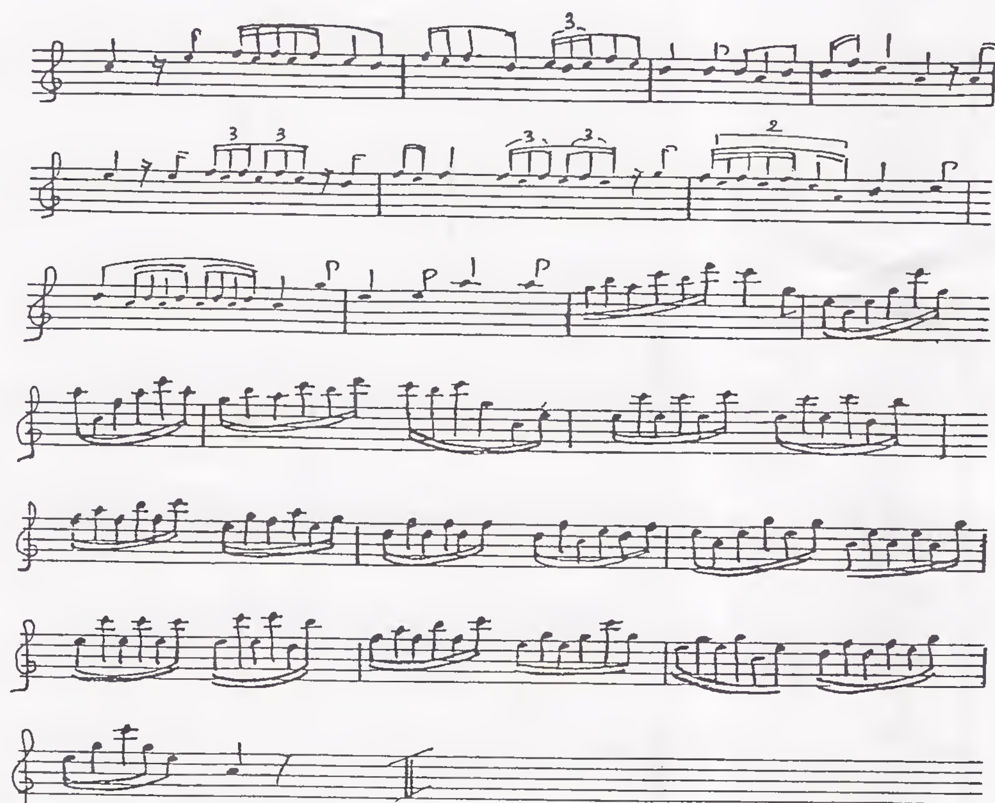
Figure 2 : Exemple de notation sur papier ou carton perforé (orgue de barbarie moderne
Dans le bas correspondance avec la partition jouée

SOL ✱ LA ♭ SI UT ✱ RE ♭ MI FA ✱ Sol

Goussier. del.



Figure 4 : Même instrument que la figure 3 mais ouvert



Exemple d'une interprétation de «Malbrough» (Version avec variation) - (Coll. privée Françoise COTTE).

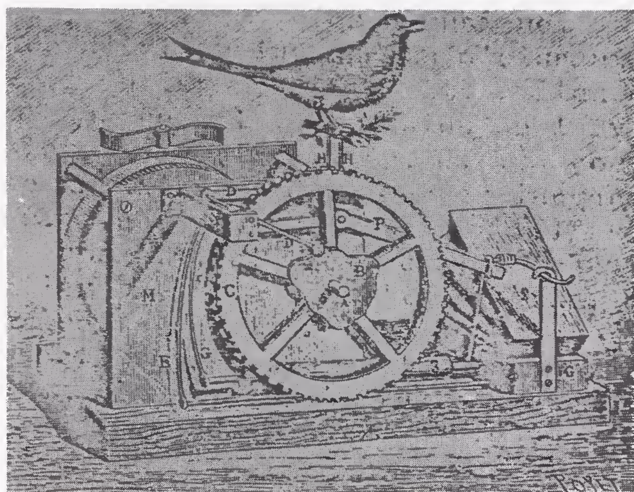


Figure 5 : Mécanisme d'un oiseau chanteur

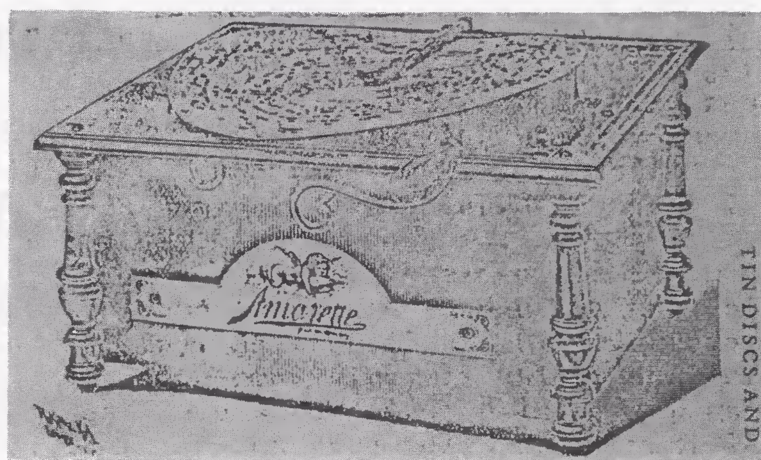


Figure 6 : Orgue (harmonium) à disque de métal perforé.

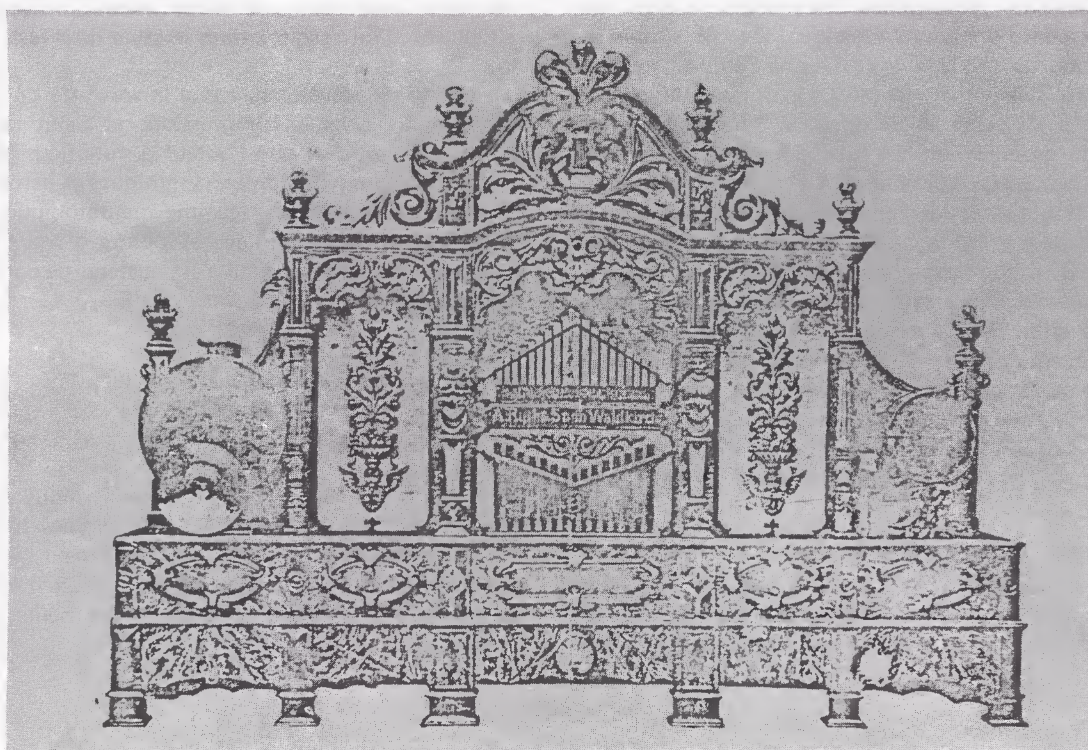


Figure 7 : Orgue de barbarie allemand de très grande dimension (hauteur environ 2 m. 50).

Anton DVORAK

La Symphonie du Nouveau Monde

par A.M. POZZO DI BORGO

:SE DE L'OEUVRE
isentation au public

.e 26 septembre 1892, Dvorak arrive à New York pour r le nouveau conservatoire, y enseigner la composi- l'harmonie, et diriger l'orchestre des élèves et des sseurs.

I y restera jusqu'en 1895. Dvorak est alors très im- onné par les villes américaines, leur grandeur, leurs ıes, leurs mouvements incessants. Le port de New en particulier, excite sa curiosité. A cette même ıe, il lit et s'imprègne d'un poème de l'écrivain amé- H.W. Longfellow, dont il pense quelques temps tirer ›éra. Cet ouvrage, « Le Chant de Hiawatha », est un des légendes fantastiques des Indiens du Nord qui uchent sur d'immenses étendues. Dvorak s'intéresse beaucoup au folklore noir. Ceci ne l'empêche pas de ıtir parfois le « mal du pays » ; son exil volontaire ıençait à lui peser. Ainsi donc, la **Symphonie en mi** ;sent du grouillement des villes américaines, elle est, tre, un hommage à l'immense nature des contrées éloi- (sans doute dans les 2ème et 3ème mouvements) et ence tchèque est là aussi très nettement marquée. ıès 1893, il compose cette œuvre qui porte curieuse- le numéro 5, mais qui, en fait, est la 9ème, donc la ›re. En effet, on n'a commencé à numéroter les sym- es de notre musicien qu'à partir de la 5ème (appelée tandis que la 6ème était intitulée 2ème, etc.

›vorak passe ensuite l'été dans une localité de l'Iowa, llville, peuplée de Tchèques comme lui. Séjour heu- où il parcourt la campagne, les prés ; les forêts avec ».

ıès qu'elle est achevée et présentée au public, cette ıonie obtient tout de suite un très vif succès au gie Hall. Dvorak gagne même, grâce à elle, une ré- ense de 300 livres sterling destinée à primer « une symphonie originale ». Peu avant sa présentation, Dvorak lui avait ajouté le titre **« du nouveau monde »**. Il dit à ses proches : « Cette symphonie me plaît beaucoup, elle se distingue de mes compositions antérieures. Celui qui a un peu de flair devra y reconnaître l'influence de l'Amérique ». Aussi, certains critiques se sont-ils empressés de trouver délibérément des thèmes authentiques du folklore américain. Pourtant Dvorak dit lui-même : « C'est une absurdité de prétendre que j'ai usé de motifs indiens et américains originaux... je me suis seulement donné la peine d'écrire dans l'esprit des mélodies populaires américaines. » Tout juste peut-on penser qu'on retrouve, en ce qui concerne le second thème du premier mouvement, une certaine ressemblance avec « Swing Low, Sweet Chariot », mais cela, avouons-le, est quand même imprécis. Il s'agissait plutôt d'un thème « dans le style de », « à la manière de ».

Un de ses élèves assure que le vrai titre de l'œuvre devait être, à l'origine « Impressions et Salut du Nouveau Monde ». Il est vrai que l'auteur a minutieusement utilisé les particularités mélodiques, rythmiques et harmoniques de la musique américaine (gamme pentatonique, syncopes nombreuses, notes pointées et points d'orgue chers aux chorals protestants), mais il s'est abstenu de copier directement des thèmes authentiques.

ANALYSE DE L'OEUVRE
Analyse très sommaire des trois premiers mouvements, d'après la partition des éditions Eulenburg

La symphonie comporte quatre mouvements qui, dans l'ensemble, correspondent aux moules traditionnels.

Le premier mouvement, en mi mineur, est dans ses grandes lignes, un allegro de sonate à deux thèmes mais il est précédé d'une introduction lente. Les thèmes y sont très lyriques.

1er Mouvement

①

Flûtes ...

②

p fz fz

Le second mouvement (en ré bémol) contient des pages inspirées. La beauté du thème 1, confié au cor anglais, ne manque pas de nous envoûter. Mélodie en trois sections – 1/a+b ; 2/c+c ; 3/a+d – est parfaitement équilibrée (pp. 55-56, édition Eulenberg).

2ème Mouvement

La partie centrale du mouvement est plus animée (do dièse mineur) pour faire place, à nouveau, après un rappel du 1er mouvement, au thème du cor anglais avec quelques variantes. Ce second mouvement se rapproche de la « forme lied ».

Le **troisième** mouvement en mi mineur est indiqué : « Scherzo molto vivace ». Il est léger et rebondissant, tandis que le trio central se présente comme une solide danse. Le retour à la fraîcheur du début permet de réentendre les deux thèmes principaux du premier mouvement.

4ème MOUVEMENT
(Analyse plus détaillée)

Voilà un allegro con fuoco qui mérite bien son titre ! Dès le départ, des accents nerveux aux cordes (p. 103), motif 1, déclenchent un immense tutti (p. 104) d'où surgit, impérieusement, le premier thème en mi mineur, motif 2, sorte d'irresistible chanson de marche que les cuivres exposent avec couleur (p. 104) suivis des cordes et des bois. Le départ semble être ensuite donné aux bonds joyeux, aux danses et aux farandoles de toutes sortes, que suggèrent les triolets et les croches pointées. Un dessin d'allure chantante et rêveuse (pp. 116-117-118) sert de second thème (sol majeur) que les violons développent à l'envie (motif 3).

La danse revient, toujours légère et pétillante, pleine d'enthousiasme. Le développement permet de réentendre le 1er thème et de retrouver les motifs essentiels des mouvements précédents : thème du Scherzo (aux trompettes déjà, p. 121) et ensuite aux violons (p. 132) qui dialogue avec le thème du largo (aux flûtes et clarinettes, p. 131). Ces thèmes feront d'autres apparitions (ex. pp. 156 et 157).

La réexposition tronque le 1er thème. C'est l'occasion pour les idées principales des quatre mouvements de revivre quelques instants fugitifs.

La symphonie s'achève en mi majeur par l'apothéose (déjà annoncée, p. 147, motif 5) du premier thème de l'allegro initial aux cors et trombones et du thème principal du 4ème mouvement aux trompettes. Ce dernier mouvement paraît très fragmenté car il saute d'un thème à l'autre avec désinvolture et utilise, selon les pages, des vitesses et expressions différentes. Mais l'abondance des idées confère chaleur, entrain et panache à cette dernière partie.

(Voir page suivante les exemples 1 à 5)

CONCLUSION

L'atmosphère et le style révèlent bien le véritable Dvorak, le disciple de l'École de Schubert.

R.M. Hoffmann l'a apprécié sans doute à sa juste valeur en écrivant : « Chez Dvorak existe ce "rayonnement solaire" car toute sa vision du monde, toute sa musique sont fondées sur la croyance à la beauté de la vie, sur son acceptation de l'Univers dans la reconnaissance et dans la joie. Il nous dit tout ce qu'il a à nous dire, en toute simplicité... Il sait exprimer ce qu'il y a de meilleur au fond de chacun de nous : le chant intérieur de l'âme. »

①

Violons ...

ff

②

Cor ...

fff

③

Clarinette en La ...

p f p

dim.

p dim.

④

Trompettes ...

3 3

⑤

Cors ...

p dim.

Pour trouver les accords d'accompagnement

par Jacques CHAILLEY

J'ai reçu d'un usager de mon **Traité d'Harmonie au Clavier** une lettre dont je tairai les remerciements élogieux pour ne retenir que la « colle » qui les accompagne. Existe-t-il, demande mon correspondant, un moyen pratique pour les débutants de trouver **mécaniquement** les différents accords susceptibles d'accompagner une note donnée dans une tonalité donnée ?

Croyant avoir trouvé une réponse, j'ai pu la proposer à mon correspondant, et peut-être rendrai-je service aux lecteurs de l'**Éducation Musicale** en la leur communiquant à leur tour.

I – MODELE EN DO MAJEUR (sans altération)

1. Jouez aux deux mains ensemble la note à accompagner, avec le **doigt supérieur** (M.G. 1, M.D. 5) et laissez la main se placer normalement. Elle vous indiquera une quinte dont les doigts 1.3.5. fournissent la triade (accord parfait s'il n'y a pas de triton SI.FA). **Cette triade vous indiquera : à la M.G. les fondamentales à essayer successivement ; à la M.D. la position de départ à partir de laquelle vous trouverez vos accords.** Soit un DO à accompagner, j'obtiens la triade FA.LA.DO. Continuons :

2. Prenant pour basse la **1ère note** (FA) à la M.G. et sans modifier la M.D., j'obtiens le **1er accord possible**, celui de FA (IVème degré).

3. Prenant pour basse la **2ème note** (LA), **je baisse le pouce** de la M.D. (de FA à MI) et j'obtiens le **2ème accord possible**, celui de LA (VIème degré).

4. Prenant pour basse la **3ème note** (DO), **je baisse le doigt du milieu** à la M.D., et j'obtiens le **3ème accord possible**, celui de DO (1er degré).

J'obtiens ainsi tous les accords parfaits utilisables en position fondamentale et dans une bonne position de main. La seule condition est que ce soient des accords parfaits, c'est-à-dire **qu'ils ne contiennent pas le triton** FA-SI ou SI-FA. Dans un tel cas, je les élimine et je continue. Mais ils peuvent aussi me servir à trouver des accords de 7ème de dominante (V7).

Pour cela, les conserver en baissant la basse d'une tierce (ce qui dans plusieurs cas revient à conserver la note de M.G. précédente).

II – AUTRES TONALITÉS MAJEURES

Aucune différence avec ce qui précède, sinon qu'il ne faut pas oublier les altérations constitutives, qui sont toujours celles de l'armature.

III – TONALITÉS MINEURES

C'est un peu plus compliqué, par le fait qu'il y a plusieurs sortes de mineur, dont chacun applique pour son compte les règles ci-dessus, et que, sauf en mineur sans sensible (et, occasionnellement, en mineur descendant), les altérations constitutives ne coïncident plus forcément avec l'armature.

En mineur harmonique (le plus fréquent), il faut prendre l'armature en la corrigeant pour la sensible. Le **pentacorde** (degrés I.II.III.IV.V) ne varie jamais et est soumis à l'armature. C'est dans le **tétracorde** (V.VI.VII.I) que se manifestent les **degrés mobiles** VI et VII, qui peuvent être haussés ou abaissés selon la pente mélodique où ils s'insèrent. Or **tous les accords sauf I** contiennent au moins un de ces degrés mobiles. Ils peuvent donc prendre plusieurs aspects selon le mineur employé. Si la pente est **ascendante**, je peux souvent corriger un mauvais accord du mineur harmonique en haussant le VIème degré, c'est-à-dire en supprimant un bémol ou en ajoutant un dièse à l'armature. Si la pente est descendante, je peux souvent corriger un mauvais accord du mineur harmonique en baissant le VIIème degré, c'est-à-dire en suivant aveuglément l'armature sans m'occuper de la sensible. Pour les 7èmes, s'en tenir à celles déjà obtenues en majeur, car ce sont les mêmes. Ne vous risquez pas à en chercheur d'autres.

Ce qui, avec les mêmes principes que pour le tableau 1, nous donne le tableau 2 ci-après .

Naturellement, tout ce qui précède reste valable pour l'harmonie écrite. Il suffit, au lieu de raisonner en « doigts », de raisonner par tierces, descendantes au départ, puis remontant ensuite à la basse, en portant l'attention sur la présence des tritons qui obligent à éliminer l'accord sans interrompre la poursuite du raisonnement.

IV – LE NOYAU HARMONIQUE

Ce qui précède avait pour objet de nous faire trouver les accords de « tous » les degrés. Mais les débutants ont intérêt à n'aborder les degrés latéraux que lorsqu'ils maîtrisent entièrement les 3 accords du noyau : T., D. et SD. D'où utilité de trouver rapidement ceux-ci en priorité.

Le procédé implique un **changement de méthode à la M.G.**, la méthode de M.D. restant la même.

Connaissant la tonalité (aucune harmonisation n'est possible sans ce préalable), placer la M.G. avec **le 5e doigt sur la tonique.** Le pouce se placera automatiquement sur la dominante (ne pas oublier les altérations d'armature s'il y en a). Le 2ème doigt donnera la S.D.

Pour chacun de ces 3 degrés, on devra mentalement se poser la question : quelles notes comporte l'accord parfait construit sur lui ? La réponse est donnée par tierces et comporte 3 noms de note. Pour la dominante, on peut même aller à 4, ce qui incorpore la 7ème de dominante (V7). Exemple : en DO Maj., T = DO.mi.sol, D = SOL.si.ré.(fa), SD = FA.la.do.

Pour la M.D., procéder comme plus haut à partir des tierces qui descendent de la note à harmoniser. A chaque accord proposé ainsi par la M.D., comparer les accords de M.G. – **L'accord est bon quand les notes coïncident aux deux mains, quel qu'en soit l'ordre**, et l'analyse découle de la M.G. – Ici, les tritons n'ont plus à être éliminés lorsqu'ils renvoient à un accord V7 : ils fournissent directement l'accord V7 éventuel.

Remarque : ce qui précède constitue une façon différente, plus simple peut-être pour les débutants (insuffisante pour les autres) d'aborder le problème évoqué p. 20 de mon **Traité d'Harmonie au Clavier**, mais sans dispenser d'y recourir pour l'explication et la justification.

On aura observé que dans les diverses positions de M.D. indiquées, on reconnaît la fondamentale à ce qu'elle est la seule note de l'accord parfait qui ne comporte **jamais de tierce sous elle**, soit qu'elle soit à la basse de la triade, soit qu'elle ait sous elle une quarte au lieu d'une tierce.

Seuls dans ce tableau les accords marqués * renvoient au noyau harmonique ; les autres renvoient aux accords latéraux. Pour les tonalités autres que DO. Maj., voir les paragraphes II et III ci-dessus.

D'autres positions (avec les mêmes notes) sont évidemment possibles à la M.G. ; celle indiquée ci-dessus est recommandée aux débutants ; elle pourra être remplacée par d'autres dès que l'on maîtrisera l'identification des degrés.

Tableau 2

asc. Desc.

Harmonique mélodique Sans sensible

Le "tétracorde" mobile du mineur. (en Do).
(On pourrait ajouter d'autres formes "modales").

H. et Desc. Asc. H. Asc. Desc.

IV VI I IV I V V V VII

H. asc. Desc.

VI I I VI I III IV II IV

Desc. H. et Asc. Desc. H. et Desc. Asc.

VII IV I V I III V IV VI II IV

H. et Asc. Desc.

V III V VII

M.G.

I IV V V7

T SD D T&D

M.D.

IV I V V7 I V7 IV I V IV V V7

Tableau 3

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

par les Méthodes Actives

Oeuvres nouvelles extraites de notre catalogue :

Guédon. MELODIES DE CIRCONSTANCE. 36 brèves études élémentaires pour flûte à bec soprano 13,50

Guinot. JEUX DE MUSIQUE pour flûte à bec, voix et petites percussions. Cahier II (flûte soprano baroque) 18,90

Janzen. 20 THEMES CELEBRES. 20 thèmes classiques et romantiques très connus transcrits pour la flûte à bec dans des tonalités faciles 22,80

Klapil. AIRS POPULAIRES BULGARES, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare 18,90

– AIRS POPULAIRES ROUMAINS, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare 18,90

Le Prev. LAMES SONORES SEPAREES. Première approche de la musique par les chants populaires français avec accompagnement de lames 30,00

Mahdi. 14 PIECES ARABES, pour flûte à bec soprano 13,50

Ribière Raverlat. UN CHEMIN PEDAGOGIQUE EN PASSANT PAR LES CHANSONS. 500 chansons françaises pour servir de base à l'application de la méthode Kodaly.
Livre I, les 100 premières chansons 48,20
Livre 2, 157 chansons 48,20
Livre 3, 118 chansons 48,20

Szonyi, 20 CHANSONS POPULAIRES HONGROISES adaptées à 2 flûtes à bec (alto et soprano),
Cahiers I et II, chaque 18,90

Werdin. JOUER - CHANTER - IMPROVISER pour flûte à bec soprano et Instrumentarium Orff
Cahiers I et II, chaque 31,20

Catalogues complets sur demande

A. LEDUC, 175, rue Saint-Honoré - 75040 PARIS CEDEX 01 - Tél. : 296 89-11 (lignes groupées)

Zephyr *Flûtes à Bec* N° 34 en bois de Poirier Prix F. 39.– T.T.C.

STUDIO 49
INSTRUMENTARIUM ORFF





et aussi **ROESSLER**

DULCIA - SCHOLAR - OBERLÄNDER - MEISTERSTÜCK

La seule marque recommandée par Carl ORFF lui-même pour sa justesse et sa sonorité.

Distributeurs exclusifs : SCHOTT FRERES, 35, rue Jean Moulin - 94300 VINCENNES

nOtre discOthèque

par A.M. POZZO DI BORGO

• RAVEL : les deux concertos pour piano — MAAZEL - COLLARD — Orchestre national de France — EMI C 069. 03679

Bien des hésitations seront à l'origine du choix d'un enregistrement des Concertos pour piano de Ravel, tant ils sont nombreux ! Celui-ci, particulièrement séduisant, doit figurer parmi ceux qui seront en liste lors de notre décision. **Car Lorin Maazel** est, à mon avis, l'un des chefs qui approchent et comprennent le mieux la pensée ravelienne ; **Jean-Philippe Collard** s'avère être, une fois encore, un remarquable artiste, et **l'Orchestre National** mérite nos éloges. Voilà une belle alliance, au service de la Musique ! En outre, l'idée de programmer, pour cet enregistrement, **les deux concertos pour piano**, ne manque pas d'attrait puisque ces œuvres, composées toutes deux entre 1930 et 1931, constituent le testament musical de Ravel : dès 1932, celui-ci ressent les premières atteintes du mal qui attristera ses dernières années et l'anéantira peu à peu.

Devons-nous rechercher dans leur élaboration simultanée le secret d'une expression si différente, joyeuse, exultante ou profondément dramatique ? Il semble, en effet, que Ravel se soit posé à lui-même un ensemble de problèmes à résoudre, en fonction des éléments mis en jeu pour la première fois, et dont les possibilités, ainsi dégagées, devaient constituer pour lui une épreuve de choix : « Ce fut, disait-il, une intéressante expérience de concevoir et de réaliser simultanément les deux concertos... »

Parlant du « **Concerto en sol** », « celui qui n'est pas pour la main droite seule », il estimait qu'il était écrit dans le sens exact du terme (de « concerto »), dans l'esprit de ceux de Mozart et Saint-Saëns, et qu'il apportait « quelques éléments empruntés au jazz, mais cela, avec modération... » Cette œuvre, émanation de l'esprit français, est une véritable fête et une féerie de lumière, du moins en ce qui concerne les deux mouvements extrêmes, qui encadrent une pièce intermédiaire où plane, dans les airs, une poésie vaporeuse, sans rien en elle, comme l'aurait dit Verlaine, « qui pèse ou qui pose ».

Le premier mouvement [illegible] dirigé avec la vigueur et la précision nécessaires. J'ai particulièrement aimé l'interprétation délicate et subtile du second mouvement. La dernière partie, si jaillissante, est menée, comme il se doit, avec fermeté et surtout (ô merveille) pas trop vite ! Trop souvent, à mon avis, nous l'entendons exécuté (au sens propre du mot) avec une vitesse telle et un tel étalage d'ébouriffante virtuosité que la musique s'en trouve complètement dénaturée !

« **Le concerto pour la main gauche**, disait son auteur, est de caractère assez différent, et en un seul mouvement, avec beaucoup d'effets de jazz, et l'écriture n'en est pas aussi simple. Dans une œuvre de ce genre, l'essentiel est de donner, non pas l'impression d'un tissu sonore léger, mais celle d'une partie écrite pour les deux mains. Aussi ai-je eu recours, ici, à un style beaucoup plus proche de celui, volontiers imposant, qu'affectionne le concerto traditionnel. » L'interprétation de Maazel et Collard laisse bien apparaître à la fois la montée progressive et inexorable de la dynamique d'acier qui forme les ossatures rythmiques de l'œuvre et celle des phrases amples, chantantes, d'une beauté envoûtante. L'orchestre paraît à l'aise aussi bien dans les passages qui font appel à toute la puissance symphonique requise pour les vastes déferlements sonores, que dans les pages, plus sombres, qui traduisent l'inquiétude, voire même l'angoisse, exprimées avec un serrement de cœur tout romantique.

Les éléments nouveaux qu'apportent les deux concertos, en particulier les emprunts au jazz (ce « bouillon de culture » comme aimait à dire Ravel), les belles dissonances savoureuses, les coloris, les recherches de timbres, sont admirablement bien dosés et mis en valeur dans cette présentation. **Un très beau disque.**

• SCHUMANN — Carnaval-Fantaisie, opus 17 — Claudio ARRAU — Philips : Trésors Classiques 5802 746

Le « **Carnaval** » est une des œuvres maîtresses du répertoire schumanien. Claudio Arrau se révèle parfaitement à l'aise dans ce « fantastique bal masqué », cette parade de masques mêlant tout ensemble la joie de vivre, pleine d'élan ou pirouettante, au sérieux le plus grave, le rêve si éthéré, si lointain, qu'il paraît inaccessible à la réalité pesante et quelque peu douloureuse.

Le pianiste dégage parfaitement tout ce que la **« Fantaisie »** contient d'imagination débordante, d'improvisation apparente, d'expressions énergiques ou chuchotantes. Il nous fait comprendre à quel point le **« Carnaval »** et la **« Fantaisie op. 17 »** incarnent, avec la puissance magique des sons, le désir si cher des romantiques de saisir la vérité intérieure à travers l'épaisseur de l'illusion matérielle.

• BACH — Concertos Brandebourgeois — Festival Strings de LUCERNE — Joseph SUK, violon et alto ; Christiane JACOTTET, clavecin ; Maurice BOURGUE, hautbois ; Aurèle NICOLET, flûte ; Guy TOUVRON, trompette ; Günther HOLLER et Ulrich THIEME, flûte à bec — Direction Rudolf BAUMGARTNER —Eurodisc 9 13 292

Il a souvent été dit, à juste titre, que les **« Brandebourgeois »** étaient, en fait, « Six concerts de joie », « Six concerts de fête ». Il s'agit pourtant de musique savante, mais exprimée de si séduisante, si éclatante, si exaltante façon que la science, l'habileté d'écriture ne sont plus que les humbles servantes de « Dame Musique ».

Composées durant l'heureuse **période de Cœthen**, fructueuse en musique profane et en musique de chambre, puisque le duc Léopold aimait l'orchestre et les fêtes, ces œuvres témoignent des meilleures années de la vie du grand musicien. Le jeune prince ne l'avait-il pas accueilli chaleureusement, et ne devait-il pas devenir bientôt son ami ? Bach aura pour lui ces termes flatteurs : « Il aime la musique autant qu'il la connaît » ! Quelle chance, en effet, pour un musicien, d'être au service d'un prince mélomane, Mozart n'en dira point autant à Salzbourg ! Bach dispose d'un **orchestre** composé de **17 excellents musiciens**. Si Bach dirige souvent de son pupitre d'alto, Léopold tient scrupuleusement la partie de gambe et de continuo.

Dédiées au margrave Christian Louis de Brandebourg, épris de musique lui aussi, ces œuvres, publiées en 1821, semblent avoir été écrites antérieurement à leur parution, à Cœthen ou même, peut-être, encore auparavant. Bach annonce, en français : « Six concerts avec plusieurs instruments ». Ce titre, écrit A. Perier « apporte, quant à lui, une indication appréciable à cette succession de **pages si différentes par la forme et surtout par l'instrumentation** qu'on n'hésitera pas à les considérer comme de véritables **Études pour orchestre** ». Appartenant aussi bien à la forme du concerto grosso qu'à celles de la symphonie concertante ou même du concerto pour soliste, ces « conversations musicales » permettent **d'apprécier** à leur juste valeur **les timbres** éclatants des instruments à vent ou ceux plus chaleureux des cordes, et, de ce fait, **les qualités artistiques** des interprètes dont la renommée n'a d'égal que leur musicalité : ils mettent fort bien en valeur cette musique foncièrement exubérante et résolument optimiste.

• MOZART : Concerto pour Piano n° 9, « Jeunehomme » (K.271) — Alfred BRENDEL
Concerto pour deux pianos n° 10 (K.365) — Alfred BRENDEL et Imogen COOPER
Academy of St Martin in the Fields — Neville Marriner
Philips « Trésors Classiques »

« Les deux concertos de Mozart présentés ici (dit Alfred Beaujean, l'auteur de la pochette) diffèrent par leur instrumentation et par leur importance. Ils n'ont en commun que la tonalité de mi bémol majeur et le fait d'être, l'un et l'autre, d'origine salzbourgeoise ! Très vraisemblablement, Mozart écrivit le Concerto pour deux pianos, K.365, en 1779, pour sa sœur Nannerl et pour lui-même. Le concerto K.271 (Jeunehomme) date de janvier 1777. Cette œuvre géniale, d'un compositeur de vingt ans, occupe une place à part parmi les concertos pour piano de ce dernier. Einstein et Baumgartner prétendent, avec raison, que Mozart n'alla jamais au-delà de l'originalité, de la noblesse et de la fraîcheur de ce chef d'œuvre juvénile »...

Original, voilà bien ce premier qualificatif à attribuer à ce concerto plein de **nouveautés** : c'est **la première œuvre intéressante, consacrée au « piano-forte »**, cet instrument qui a pris peu à peu le pas sur le clavecin. Il semble que Mozart ait rencontré à plusieurs reprises la pianiste française, Mademoiselle Jeunehomme. Pour elle, il compose cette œuvre **qui rompt avec la tradition de « style galant »** communément admise jusqu'alors par les musiciens, à commencer par Mozart lui-même ; il s'y exprime avec moins d'effets faciles qu'auparavant, il affirme à la fois plus de **science musicale et 'inspiration véritable**, plus d'intériorité et d'éléments profonds, voire même pathétiques que dans ses concertos précédents. Le **caractère symphonique** y est plus marqué que par le passé, et la **facture, plus élaborée**, plus recherchée qu'à l'ordinaire. De plus, **les cadences de piano sont écrites** par le compositeur lui-même qui rompt ainsi avec l'habitude du temps qui consistait à laisser à l'interprète tout le loisir de se livrer à des démonstrations de brillante virtuosité, mais desquelles parfois la musique était exclue !

Enfin, l'auteur réussit à établir un **dialogue d'égal intérêt** entre le soliste et l'orchestre. Et cela, dès le début de l'œuvre, où la « conversation » directe s'établit réellement entre les deux partenaires.

Pour toutes ces raisons énumérées, le concerto « Jeunehomme » mérite de figurer dans toute bonne discothèque. L'interprétation d'Alfred Brendel pourra être comparée à celles déjà gravées sur disque. Le deuxième mouvement apparaît très intense, voire même pathétique sous les doigts de Brendel, à la manière d'une sombre tragédie (peut-être même plus qu'il ne le faudrait ?). Mais Brendel met bien en relief les deux visages de Mozart, celui très avenant qui aime présenter d'agréables divertissements pleins d'insouciance et de gaité et celui qui propose une musique ardente et sombre, annonçant le romantisme.

Le **« concerto pour deux claviers »** (n° 10) offre peut-être moins d'intérêt, a priori, car il est moins profond que le « Concerto jeunehomme », mais Mozart y fait de belles trouvailles thématiques, d'amples mélodies et des passages d'expression très libre, si bien que l'auteur se dégage avec beaucoup d'aisance du strict plan de la forme du concerto.

Alfred Brendel et Imogen Cooper mettent bien toutes ces qualités en évidence.

EXAMENS ET CONCOURS

Arrêté du 9 janvier 1980.
Création d'une épreuve facultative d'éducation musicale dans l'ensemble des baccalauréats de technicien excepté le baccalauréat de technicien musique, options Instrument et Danse.

Article premier.— L'épreuve facultative proposée au choix des candidats dans l'ensemble des baccalauréats de technicien susvisé pourra porter sur l'éducation musicale.
Art. 2. — La définition de cette épreuve figure en annexe I du présent arrêté en ce qui concerne la session 1980 de l'examen, en annexe II en ce qui concerne les sessions suivantes :
Art. 3.— Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal Officiel* de la République française.

ANNEXE I

Définition des épreuves
L'épreuve d'éducation musicale comprend :
1. une dictée musicale facile en clef de sol.
2. un exercice simple de solfège à déchiffrer.
3. au choix du candidat :
   - soit l'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur un piano ou l'instrument apporté par le candidat,
   - soit l'interprétation vocale d'une mélodie préparée en cours d'année.
   Cette partie de l'épreuve aura une durée de cinq minutes au maximum.
4. une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de six œuvres de formes et d'époques différentes.
   Les œuvres seront choisies parmi les œuvres composées au XVIIIe, XIXe et XXe siècles.
   Trois des œuvres seront fixées chaque année par le ministre de l'Education, les trois autres resteront au choix du candidat.
   Les œuvres imposées seront les mêmes que celles fixées pour le baccalauréat de l'enseignement du second degré.
   La notation de l'épreuve s'effectuera de la façon suivante :

— Dictée musicale	4 points
— Exercice de solfège	4 points
— Epreuve instrumentale ou vocale	4 points
— Interrogation sur l'histoire de la musique	8 points

ANNEXE II

Définition des épreuves
L'épreuve d'éducation musicale comprend :
1. des exercices d'écoute.
2. un exercice simple de solfège à déchiffrer.
3. au choix du candidat :
   . soit l'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou l'instrument apporté par le candidat,
   . soit l'interprétation vocale d'une mélodie préparée en cours d'année. Cette partie de l'épreuve aura une durée de cinq minutes au maximum.
4. une interrogation orale d'histoire de la musique portant sur une liste de cinq œuvres de formes et d'époques différentes.
   Trois œuvres, composées au XVIIIe, XIXe, et XXe siècles, seront fixées chaque année par le ministre de l'Education.
   Les deux autres resteront au libre choix du candidat.
   Les œuvres imposées seront les mêmes que celles fixées pour le baccalauréat de l'enseignement du second degré.
   La notation de l'épreuve s'effectuera de la façon suivante :

— exercices d'écoute	4 points
— exercice de solfège	4 points
— épreuve instrumentale ou vocale	4 points
— interrogation sur l'histoire de la musique	8 points

o **Mairie de Vienne (Isère)**

Recrutement par concours de : 3 adjoints d'enseignement musicale Piano, violon, formation musicale. Emploi à temps plein : 20 h. (Indices statutaires).
Candidatures et C.V. à envoyer à : Monsieur le Maire - Service du Personnel 38209 VIENNE, **avant le 20 avril 1980.**
Renseignements : Tél. : (74) 85-17-52.

o **Ville de Chateaubriant (Loire-Atlantique) - Avis de Concours**

organise en Mai 1980, un concours sur épreuves destiné au recrutement d'un directeur-adjoint de l'Ecole Municipale de Musique et de Danse, à temps complet (échelle indiciaire : indice brut de début de carrière : 553 - indice brut de fin de carrière: 864). Poste à pourvoir au **1er septembre 1980.**

La personne retenue sera appelée à assumer les fonctions de Directeur de cette école à compter du **1er septembre 1981.**
Les personnes intéressées devront adresser leur candidature accompagnée d'un curriculum vitae, ainsi que photocopies de leurs diplômes et références à : M. le Député-Maire, Hôtel de Ville 44110 CHATEAUBRIANT. Tél.: (16) 40 81-02-32.

BREVET ELEMENTAIRE - Musique (Durée 15 mn. - coefficient 1)
Liste des chants imposés :
1. Rouget de Lisle, « La Marseillaise », premier couplet (version officielle).
2. « Démons et merveilles ». J. Prévert - M. Thiriet (Ed. Choudens).
3. « Aux marches du palais » (Livre d'Or de la chanson française, tome 1. Ed. Ouvrières).
4. « Pauvre Martin», G. Brassens (Ed. Tutti).
5. « L'important, c'est la rose », G. Bécaud (Livre d'Or de la chanson française, tome 1 - Ed. Ouvrières).

Lycée Expérimental de SEVRES METIERS DE LA MUSIQUE . Concours d'entrée Lundi 12 mai 1980.

INFORMATIONS DIVERSES

o REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE FRANCAISE :

Recherche, Enseignement, Information, fondée par Danièle Pistone. Edition : Slatkine-France, B.P. 12 - 01170 GEX.
Rédaction : Danièle Pistone, 48 bis, rue Bobillot 75013 PARIS.

Nouveau Périodique Scientifique consacré à l'Histoire de la Musique. 3 numéros par an. Prix au n° F. 30,–. Chacun des numéros comprendra un important dossier inédit. En 1980 : 1° Wagner et Paris 1839-1900 – 2° Le Journal inédit de Ricardo Vinès (Duparc, Debussy, Ravel). Musique et Société à Paris Sous la 2ème République (1848-1852).

o MUSIQUE DANS LA JOIE

Début d'un nouveau cycle de formation complète en **pédagogie musicale active** selon l'esprit de Carl Orff A PARIS.
Les participants y apprendront l'art d'éveiller les jeunes esprits à la musique en mettant en jeu la découverte instrumentale, la voix, la motricité, l'expression corporelle. Le cycle complet comprend 5 degrés, sous la forme de stages de 3 jours chacun, échelonnés sur deux ans. Les deux premiers degrés seront animés par Anne-Marie GROSSER, les 3e, 4e et 5e degrés seront animés par Jos WUYTACK, disciple et continuateur de Carl ORFF. Un certificat sera délivré en fin de cycle.
Stage de 1er degré durant le week-end de la Pentecôte, du 24 au 26 mai 1980, à Nogent sur Marne (15 mn. par le métro).
Renseignements et inscriptions : Association MUSIQUE & CULTURE, 15, rue Hechner 67000 STRASBOURG (France). Tél. : (88) 31-03-22.

o Stages de Dictées Musicales, à Paris, en juillet, août et septembre 1980 suivant les niveaux.

S'adresser à : Melle A. VICAIRE, 6, rue Sainte Lucie 75015 PARIS. Tél. : 578 89-82.

o LES EDITIONS TRANSATLANTIQUES

assurent la distribution exclusive pour le monde entier des publications de la **Société Française** de Musicologie, ainsi que de la **Revue de Musicologie,** 50, rue Joseph de Maistre. 75018 Paris. Tél. : 228 21-40 et 41.

o EDUCATION 2000, Audiovisuel, communication, Pédagogie

Cette revue comporte 4 numéros par an. Les sujets traités dans le n° 14 touchent un certain nombre d'articles, tels : Concerto pour synthétiseur et média, approche corporelle de la musicothérapie, la musique aujourd'hui : pédagogie et recherche, le disque, ce répétiteur, enseignement de la musique et audiovisuel, (article paru dans l'E.M.), l'initiation systématique à l'expression audiovisuelle, mutation des outils de production vidéo, la chaine de production sonore.
Les auteurs : J. M. di Falco, J.M. Jarre, P. Mayol, J. Piveteau, Ets Kaeppelin, P. Guigues, M. Decoust, A. Bustarret, D. Milau, C. Colin, D. Dessart, J. Hémon.

o LA PASSION SELON LE LIVRE DE JEAN

Oratorio de Roger Calmel : musicien, compositeur de plusieurs pièces sur des sujets bibliques pour solistes, chœur et orchestre.
Livret de Jean-Pierre Nortel : auteur de textes de même inspiration en l'Eglise St-Germain des Prés : 2-3 et 5 juin 1980 à 21 h. Orchestre de Chambre Bernard Thomas. Ensemble vocal Michel Piquemal.
La Passion selon le Livre de Jean fournit plus qu'un sujet dramatique. La passion est au cœur de l'Evangile comme le commencement et la fin. C'est le passage de la lumière qui surgit à travers les ténèbres.
Renseignements, location : à l'Eglise St-Germain des Prés, métro St-Germain des Prés. Tél. : 325 41-71.
Royal Services : 10, rue Royale 75008 Paris. Tél. : 260 31-84.

o **Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale I.S.M.E.**

SECTION FRANCAISE, 13, rue du Docteur Morère 91120 Palaiseau.
XIVème CONGRES INTERNATIONAL DE L'I.S.M.E.

Le Comité de la Section Française de l'I.S.M.E. vous informe que le XIVème Congrès International aura lieu à Varsovie (Pologne) du 6 au 12 juillet 1980.

Le thème de ce congrès sera : « L'EDUCATION MUSICALE INSPIREE PAR LA CULTURE NATIONALE ».

Les personnes intéressées par le Congrès doivent être en possession de leur carte de membre de la Section Française des années 1979 et 1980. (Cotisation annuelle : 55 Frs). Droit d'inscription au Congrès : 170 Frs.

Les inscriptions doivent obligatoirement être faites à notre Trésorière, Mme Jacqueline AMELLER, 82, rue du 22 Septembre 92400 COURBEVOIE.

L'AGENCE TRANSATOUR est chargée de l'organisation du voyage.

Pour tous renseignements s'adresser à : S.C.T.T.V. TRANSATOUR, 34, rue de Lisbonne 75008 PARIS. Congrès I.S.M.E.).

o **FESTIVAL LYRIQUE DU MILLENAIRE DE LIEGE**

En 1980, la Belgique connaîtra une conjonction de deux anniversaires : les 150 ans de l'Indépendance du Pays et le Millénaire de la Principauté de Liège.

Liège connaîtra donc, du 17 au 24 mai 1980 une semaine lyrique qui sera, un évènement sans précédent :
Au Théâtre Royal se déroulera la **RONDE DES OPERAS ET BALLETS BELGE** :

— **Le Ballet du XXème siècle**, de Maurice Béjart.
— **Le Théâtre Royal de la Monnaie** (TRM) « LE HEROS », de Ménotti, en création Mondiale.
— **Le Koninklijke Vlaamse Opera** (KVO) « IDOMENEO », de Mozart, dans une nouvelle réalisation.
— **Le Centre Lyrique de Wallonie** (CLW) « CYRANO DE BERGERAC », opéra de Paul Danblon, en création mondiale.

Au Nouveau Gymnase, un festival de film d'opéra patronné par le Festival de Wallonie.

Simultanément, seront inaugurées par le CENTRE D'ACTION CULTURELLE DE LA COMMUNAUTE D'EXPRESSION FRANCAISE (CACEF) quatre expositions de maquettes de décors, costumes et photographies de théâtre.

Enfin, le Comité des Fêtes du Millénaire, en collaboration avec le C.L.W., organisera du 17 au 23 mai 1980, **un Congrès International du Théâtre Lyrique.** Six commissions s'attacheront à l'étude approfondie des différents aspects du Théâtre Lyrique : — la création (auteurs et musiciens) — la réalisation (chefs d'orchestre, metteurs en scène, scénographes, chorégraphes) — l'enseignement et l'interprétation — la gestion — le théâtre lyrique au cinéma et à la télévision— l'information et la critique.

Les rapports de ces commissions seront présentés lors d'une séance plénière et les textes adoptés feront l'objet d'une publication.

Monsieur CAPELLI, Intendant Général des Arènes de Vérone, a accepté d'assumer la Présidence Générale du Congrès.

D'ores et déjà, certains parmi les plus grands noms de la profession - directeurs de théâtres, compositeurs, chefs d'orchestre, solistes, metteurs en scène, scénographes, décorateurs, chorégraphes et critiques - ont marqué leur intérêt pour le Congrès et l'ensemble des manifestations qui l'entoureront.

Tous renseignements peuvent être obtenus au Centre Lyrique de Wallonie, rue des Dominicains 1, 4000 LIEGE.
Tél. : (041) 23-59-10.

o **CONCERT EGLISE SAINT-THOMAS D'AQUIN**

1, place Saint-Thomas d'Aquin, métro rue du Bac. Mercredi 11 juin 1980 à 21 h. CHORALE SAINT-THOMAS D'AQUIN, du mouvement A Cœur Joie, direction : Nicole POMMERET. ORCHESTRE de JEUNES A. LOEWENGUTH. REQUIEM de GILLES. MESSE des MOINEAUX de MOZART.

o **ENSEMBLE VOCAL de BRIVE**

44, rue Victorien Sardou 19100 BRIVE. Lundi 12 mai 1980 à Guéret Cathédrale 21 h. MOZART Symphonie nº 23 et 28, Messe du Couronnement.Soliste : D. Borst, G. Cachemaille, A. Bartelonni et O. Dufour. Orchestre de Chambre du Limousin, Chorale Régionale de Brive, Limoges, Tulle, Guéret, Aubusson. Direction : J. P. Cuénot.

— Mardi 13 mai Limoges Eglise Saint Michel des Lions, (même programme).
— Mardi 20 mai Brive, Eglise des Rosiers 21 h. (même programme).
— Mercredi 21 mai Tulle, Cathédrale 21 h. (même programme).
— Jeudi 22 mai Aubusson. Eglise Sainte-Croix 21 h. (même programme).

E G P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972



série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare 3208